МАЙК БАРНС

КАПИТАН БИФХАРТ: БИОГРАФИЯ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

ОТ ПЕРЕВОДЧИКА

Едва ли я смогу сказать о героическом Капитане Бифхарте что-то такое, что не было бы уже многократно сказано до меня, поэтому ограничусь лишь необходимыми замечаниями.

Во-первых, мне кажется, перевод удался. Девять месяцев вечерних бдений после работы не прошли даром, и при финальной читке я был удивлён тем, как мало оказалось в тексте ошибок и описок. Как гласит одна из первых заповедей пролетария, мастерство не пропьёшь. Конечно, я не хочу сказать, что произвёл на свет шедевр, и тем не менее думаю, что не слишком облажался. Если что не так — прошу прощения.

Во-вторых, как вы уже, наверное, поняли, я — энтузиаст. Не знаю, какую окраску имеет это слово в ваших глазах, а в моих — скорее отрицательную. Так сказать, свидетельствует о некотором расщеплении психики. Утешаюсь лишь тем, что, например, Билл Харклроуд и Марк Бостон пять лет играли с КБ бесплатно, и ничего — живы-здоровы и творчески состоятельны. Я это к тому, что по-прежнему решительно возражаю против коммерческого распространения моего… эээ… труда, и всячески приветствую некоммерческое. Да будет так.

В-третьих, не имею ни малейшего понятия о том, как отнёсся бы к моей работе Майк Барнс, и что может спасти наши пиратские души.

Ну, и наконец, хочу принести огромную благодарность своим друзьям Григорию Чикнаверову и Дмитрию Сенчакову, без которых вся эта моя деятельность, наверное, угасла бы в зародыше. Спасибо, ребята.

ПК, 8 февраля 2010.

- Майк Барнс
  - ОБАЛДЕННОЕ ПРОБУЖДЕНИЕ
  - ЭТЕЛЬ ХИГГЕНБАУМ И ЕЁ ВОЛШЕБНЫЙ АНСАМБЛЬ
  - ПУСТЬ МЛАДЕНЕЦ ИИСУС ЗАТКНЁТ ТЕБЕ РОТ И ОТКРОЕТ РАЗУМ
  - ВАШ ПСИХОДЕЛИЧЕСКИЙ ЗЕЛЬЦЕР, СЭР
  - МНЕ НУЖНА СВОЯ СТРАНА
  - ЗАПИСИ ПРИРОДЫ
  - МОДЕЛЬ ГОЛОВЫ КАРПА
  - СЧИТАЯ ПРОЕЗЖАЮЩИЕ ВАГОНЫ
  - АФОРИЗМЫ, ЭПИГРАММЫ И ТРАУРНЫЙ БЛЮЗ
  - ПЕСНИ ДЛЯ ЖЕНЩИН

- ЧТОБЫ БЫТЬ НЕНОРМАЛЬНЫМ, НЕ НУЖНО БЫТЬ НЕНОРМАЛЬНЫМ
- КАНИКУЛЫ КАПИТАНА
- УВЛЕКАЕМЫЙ РЕЗИНОВЫМИ ДЕЛЬФИНАМИ
- КИТЫ В БЛЁСТКАХ И СИЯЮЩИЕ ЗВЕРИ
- РОК НА ДАДА-СТАНЦИИ
- ДОБРЫЙ КНУТ, ДОБРЫЙ СОФИЗМ (или УХОД ПО АВАНТ-ТАНГЕНТУ)
- НА ВЫХОД, СПАСАЯСЬ ОТ ГИГАНТСКОГО МЕХАНИЧЕСКОГО МЕДВЕДЯ
- ЗА ПОСЛЕДНИМ УЗОРОМ СКОЛЬЖЕНИЯ

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29
  - 30
  - 31
  - 32

- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76

- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120

- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164

- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208

- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218
- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223
- ○ 224
- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232
- ○ 233
- ○ 234
- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237
- ○ 238
- ○ 239
- ○ 240
- ○ 241
- ○ 242
- ○ 243
- ○ 244
- ○ 245
- ○ 246
- ○ 247
- ○ 248
- ○ 249
- ○ 250
- ○ 251
- ○ 252

- ○ 253
- ○ 254
- ○ 255
- ○ 256
- ○ 257
- ○ 258
- ○ 259
- ○ 260
- ○ 261
- ○ 262
- ○ 263
- ○ 264
- ○ 265
- ○ 266
- ○ 267
- ○ 268
- ○ 269
- ○ 270
- ○ 271
- ○ 272
- ○ 273
- ○ 274
- ○ 275
- ○ 276
- ○ 277
- ○ 278
- ○ 279
- ○ 280
- ○ 281
- ○ 282
- ○ 283
- ○ 284
- ○ 285
- ○ 286
- ○ 287
- ○ 288
- ○ 289
- ○ 290
- ○ 291
- ○ 292
- ○ 293
- ○ 294
- ○ 295
- ○ 296

- ○ 297
- ○ 298
- ○ 299
- ○ 300
- ○ 301
- ○ 302
- ○ 303
- ○ 304
- ○ 305
- ○ 306
- ○ 307
- ○ 308
- ○ 309
- ○ 310
- ○ 311
- ○ 312
- ○ 313
- ○ 314
- ○ 315
- ○ 316
- ○ 317
- ○ 318
- ○ 319
- ○ 320
- ○ 321
- ○ 322
- ○ 323
- ○ 324
- ○ 325
- ○ 326
- ○ 327
- ○ 328
- ○ 329
- ○ 330
- ○ 331
- ○ 332
- ○ 333
- ○ 334
- ○ 335
- ○ 336
- ○ 337
- ○ 338
- ○ 339
- ○ 340

- ○ 341
- ○ 342
- ○ 343
- ○ 344
- ○ 345
- ○ 346
- ○ 347
- ○ 348
- ○ 349
- ○ 350
- ○ 351
- ○ 352
- ○ 353
- ○ 354
- ○ 355
- ○ 356
- ○ 357
- ○ 358
- ○ 359
- ○ 360
- ○ 361
- ○ 362
- ○ 363
- ○ 364
- ○ 365
- ○ 366
- ○ 367
- ○ 368
- ○ 369
- ○ 370
- ○ 371
- ○ 372
- ○ 373
- ○ 374
- ○ 375
- ○ 376
- ○ 377
- ○ 378
- ○ 379
- ○ 380
- ○ 381
- ○ 382
- ○ 383
- ○ 384

- ○ 385
- ○ 386
- ○ 387
- ○ 388
- ○ 389
- ○ 390
- ○ 391
- ○ 392
- ○ 393
- ○ 394
- ○ 395
- ○ 396
- ○ 397
- ○ 398
- ○ 399
- ○ 400
- ○ 401
- ○ 402
- ○ 403
- ○ 404
- ○ 405
- ○ 406
- ○ 407
- ○ 408
- ○ 409
- ○ 410

Майк Барнс
КАПИТАН БИФХАРТ: БИОГРАФИЯ

Без пинка под зад он бы никогда не начал петь — он был слишком робок.

Фрэнк Заппа, International Times, март 1977.

ОБАЛДЕННОЕ ПРОБУЖДЕНИЕ

Дон Глен Влит родился в 4:25 пополудни 15 января 1941 года в Исследовательском Госпитале Глендейла, Лос-Анджелес. Его родителями были Уилли Сью Влит и Глен Алонзо Влит. 34 года спустя он всё ещё хорошо помнил это событие: «Я помню все подробности. Я помню, как этот придурок шлёпнул меня по заднице и я увидел жёлтую плитку и подумал — ничего себе тут будят!»[1] Выход Дона в мир не обошёлся без сопротивления с его стороны; позже он вспоминал: «Я родился с открытыми глазами — я не ХОТЕЛ рождаться — где-то в глубине мозга я вспоминаю, что сопротивлялся попыткам матери вывести меня в мир.»[2]

Младенчество Дона также было далеко от традиционного: «В два года я свистел. До трёх с половиной лет я отказывался говорить. Когда мне было три года, я сказал моей предполагаемой матери — Сью — что «мать» — это холодное слово и что я буду обращаться к ней по фамилии *[так],* и так у нас и было в дальнейшем… мы очень добрые друзья.»[3] В 1980 г. он так вспоминал свои отношения с родителями: «В три года я сказал матери: ты будешь Сью, я буду Дон, а он [мой отец] будет Глен. Не нарушайте границу и мы будем друзьями. Я сказал это в три года. Вот так я обошёлся с матерью — от горшка два вершка! Что ещё я мог сделать? Она оценила это, она согласилась.»[4]

Дон был не по годам развитым и одарённым ребёнком, и в раннем возрасте обнаружил талант к скульптуре. Одно из его самых ранних воспоминаний о детском творчестве — это лепка в ванной в трёхлетнем возрасте: «Как у всех; сначала гениталии, потом кусок мыла, и дальше.»[5] Его страстное увлечение лепкой животных в сочетании со своенравным и непослушным характером в период с трёх до шести лет вылилось в привычку время от времени запираться в своей комнате, чтобы никто не мешал ему творить. Он утверждает, что однажды это продолжалось три недели — родители просовывали еду «под дверь» — и в этот период он создал «вещи, которые я пытался кинетически передвигать, как-то перемещать их. Это были мои друзья — эти маленькие животные, которых я делал, типа динозавров и… я вообще-то не очень сильно был связан с реальностью.»[6]

Кроме того, Дон пылесосил пол и собирал шерсть от своей персидской кошки — эту шерсть он использовал как материал для своих скульптур. С редкой для ребёнка целеустремлённостью он начал создавать нечто вроде собрания «всех животных Северного Континента». Затем он обратил внимание на

африканских млекопитающих, и завершил эту работу к тринадцати годам: «Ай-аи, дик-дики и все эти малоизвестные лемуры. Я всех их люблю. После этого я сделал всех океанских рыб — немалый подвиг. Конечно, мои родители считали, что я сумасшедший.»[7] Аналогом этого осязательного творчества во взрослом возрасте стала его игра с языком и фактическая его «лепка». Большинство людей — часто бессознательно — имеют склонность менять последовательность событий своей жизни, чтобы сделать их более интересными. Но, как впоследствии поняли его друзья и знакомые, лишь немногие могут похвалиться такой решимостью и гибкостью воображения, которые позволяли Дону Влиту в процессе рассказа делать свою замечательную жизнь ещё более замечательной.

Влиты жили неподалёку от лос-анджелесского зоопарка в Гриффит-Парке. Сейчас он существенно перестроен и называется лос-анджелесским Зоопарком, но в те времена там содержались главным образом бывшие цирковые животные. Родители регулярно водили туда Дона, чтобы он делал наброски животных. Португальский скульптор Агостиньо Родригес заметил работы молодого Влита и был поражён талантом этого ребёнка. Впоследствии Родригес пригласил его на своё образовательное ТВ-шоу. Каждую неделю не по годам развитый юнец приходил в студию, чтобы рисовать и лепить. По словам Влита, от пяти до восьми лет он был «подмастерьем» Родригеса, и вспоминал это время с неоднозначным чувством. Обсуждая эту тему в 1972 г., он сказал: «Мне не нравилась эта система. Телевидение гладило меня по головке, щипало за задницу и называло меня чудо-ребёнком.»[8] Но он оставался с Родригесом несколько лет в 50-е годы. Срываясь в штопор, он утверждает, что в 11 лет читал лекции в художественном институте Барнсдейла.

Спустя семнадцать лет этот многообещающий юный скульптор — а теперь уже музыкант, писатель и художник, известный под псевдонимом Капитан Бифхарт — даёт интервью для рекламной пластинки, которая будет рассылаться по радиостанциям как средство стимуляции интереса к его последнему альбому, Trout Mask Replica. Он рассказывает молодому журналисту Митболлу Фултону о своих юных годах. «Я был скульптором до 13 лет», — говорит он, — «я учился у португальца Агостиньо Родригеса», произнося каждый слог имени своего учителя с долгой хиповой растяжкой. Эта информация прошла в контексте забавного, озадачивающего и пугающего интервью, полного туманной игры слов и вербальных головоломок — нормально заумного по меркам 1969 года. У интервьюера никак не получалось уследить за своим

собеседником (не говоря уж о каких-нибудь трудных вопросах), он не мог даже сколько-нибудь надолго затормозить его, чтобы выяснить подробности. То, что этот музыкант ещё и учёный скульптор, было хорошим материалом, и с течением времени информация постепенно преобразовалась — Аугустиньо Родригес (как его обычно неправильно называли) стал «знаменитым португальским скульптором», а его бывший ученик в дальнейших разговорах с музыкальной прессой стал всё более приукрашивать их отношения.

История с Родригесом была соблазнительна и занимательна — это скорее могло случиться в кино, а не в повседневной жизни лос-анджелесского пригорода. Можно представить себе сцену — выдающийся иберийский скульптор, только что приехавший в Америку, приятным воскресным днём отдыхает в зоопарке Гриффит-Парка. Недалеко от клетки с львами он проходит мимо малыша с родителями. Замечает, что оба взрослых смотрят на мальчика, который положил блокнот на внешнее ограждение и очень сосредоточенно рисует. Заинтересовавшись, бросает взгляд на работу парня и застывает, поражённый великолепием того, что увидел. Он так тронут, что считает себя обязанным подойти и представиться. «Добрый день, сэр», — говорит он Глену Влиту, сняв шляпу и слегка кивая в знак уважения. «Меня зовут Агостиньо Родригес. Я известный португальский скульптор», — продолжает он с сильным акцентом, свидетельствующим о том, что он говорит правду. «Я не мог не обратить внимания на работу вашего сына. Она производит большое впечатление. Я гарантирую, что если ваш сын будет учиться у меня, он станет гением.» Юный Дон оборачивается и улыбается. Оборачивается назад и вновь погружается в рисование.

Возвратимся к реальности; те любопытные, кто хотел выяснить подлинную историю этого загадочного португальского скульптора, имели большие проблемы с поиском. Об этом скульпторе, кажется, не слышал ни один историк искусства — даже энтузиасты-искусствоведы, жившие в районе Лос-Анджелеса и бывшие современниками Дона Влита. Итак, для читателей и журналистов легче всего было сдаться и поверить сказанному. Многие пожимали плечами и думали — что же, это *могло* быть правдой, пусть даже вся эта байка (не меньше, чем утверждения Влита о том, что он был «подмастерьем» в пятилетнем возрасте) была гораздо больше похожа на чистую выдумку.

Возросшая в последнее десятилетие доступность интернета могла бы прояснить историю с Родригесом, но на самом деле всё ещё более усложнилось. Поддающейся проверке информации об этом деятеле так и не появилось, и его имя присутствует только в

сетевых статьях, написанных фанатами Капитана Бифхарта. Однако в последнее время обнаружилось несколько вырезок из прессы — повидимому, сделанных самим Влитом — которые наконец прояснили происхождение этой истории: Родригес действительно был скульптором, и написание его имени говорит о том, что он был португальского происхождения. Статья 1950 года из неустановленной лос-анджелесской газеты говорит о детском конкурсе скульптуры; статья сопровождается фотографией юного Дона Влита с Питером Конвеем (обоим было по 9 лет). Подпись к фотографии, на которой мальчики держат в руках глиняные статуэтки, гласит: «Они любят слонов». Питер Конвей получил Приз за Достижение, однако первый приз достался Дональду *[так]* Влиту.

«Два десятка юных скульпторов, учеников классов лепки Гриффит-Парка, завершили годовой курс выставкой своих работ, состоявшейся вчера в Зоопарке Гриффит-Парка. Были выставлены сотни статуэток, выполненных детьми в возрасте от 4 до 16 лет. Этот класс лепки, руководимый лос-анджелесским скульптором Агостиньо Родригесом, как сообщается, первым среди подобных классов в Соединённых Штатах стал использовать в качестве моделей живых животных и птиц из зоопарка. Награда за лучшее произведение искусства была присуждена Дональду Влиту (3467, Уэверли-Драйв), а Приз за Достижение — 9-летнему Питеру Уильяму Конвею (5303, 11-я Авеню). Оба призёра выставили скульптуры, изображающие слонов. Ленты победителей вручал Уильям Фредериксон, руководитель рекреационных программ Отдела Рекреации и Парков — спонсора детского художественного проекта.»

Ещё на одной вырезке из неустановленной газеты за следующий год присутствует фотография «Агостиньо Родригеса, главного инструктора классов лепки Городского Отдела Рекреации и Парков», рассматривающего скульптуры вместе с Доном Влитом (который вновь получил первый приз) и 10-летним Рональдом Хиллом, обладателем второго приза.

В *Los Angeles Examiner* от 2 мая 1951 г. была опубликована статья с фотографией, на которой Дон Влит снят рядом со своим руководителем Чарлзом Алленом (у того на руках львёнок). «За свою глиняную скульптуру белого медведя 10-летний Дон Влит (3467, Уэверли Драйв) получил первое место и голубую ленту в ежемесячном конкурсе скульптуры, состоявшемся вчера в зоопарке Гриффит-Парка. Это уже вторая подряд голубая лента пятиклассника начальной школы Айвенго, в течение пяти месяцев посещавшего бесплатный воскресный класс искусств Агостиньо Родригеса в нашем зоопарке.»

Конечно, Родригес был не Пикассо, но рассказы Влита более или менее правдивы, хоть и не совсем искренни. Однако практически не подлежит сомнению — он понимал, что будучи выпущенными на свободу, эти истории заживут своей собственной жизнью. Но, как и во множестве историй с участием Влита, оказываются правдой некоторые более неправдоподобные детали. В конце статьи в *Los Angeles Examiner* приводится такая информация: «Второе место занял 10-летний Рональд Хилл (2869 Уэверли Драйв), одноклассник Дона, вылепивший своего пятнистого леопарда под непосредственным руководством Дона. Рональд никогда не посещал художественных классов.»

Если бы через годы Влит стал утверждать, что он не только был выдающимся учеником в своём классе, но ещё и привёл ко второму призу другого мальчика, никогда не ходившего в художественную школу, то, наверное, естественной реакцией было бы закатывание глаз к потолку. Возникает тревожный вопрос — неужели эта ранняя (и успешная) попытка самовозвеличивания на благо репортёра есть собственная идея этого мальчика? Но, принимая это за правду и учитывая автократическое и издевательское обращение Дона с музыкантами своих групп впоследствии, первая естественная реакция — это сочувствие Рональду Хиллу.

Сью Влит в ответ на вопросы интересующихся друзей и знакомых своего сына всегда подтверждала, что его действительно ребёнком показывали по телевизору, но было это с Родригесом или нет, остаётся невыясненным. Поскольку он выиграл приз в конкурсе, проводимом городскими властями, это вполне могло быть. Опять же, даже закоренелые телезрители того же возраста и того же района не могут припомнить образовательной программы с ребёнком-скульптором — так что, наверное, это была единственная передача после конкурса лепки. Всё это остаётся окутано тайной.

Хотя имеющиеся у нас подробности детства Влита отрывочны и их достоверность весьма сомнительна, он часто с любовью говорил об этом времени. Обыкновенно он говорит, что в каком-то смысле он так и не стал взрослым и для него игра и творчество неразрывно связаны. В детстве его игры поощрялись, в процессе игры он производил на свет то, что другие считали искусством, и продолжал заниматься этим всю свою взрослую жизнь. Но способность мира взрослых к бессмысленной жестокости набрасывала тёмную тень даже на эти безмятежные дни — как он говорил в 1972 г. Коннору Макнайту: «Знаете Лео — льва MGM, льва на их эмблеме? Когда мне было пять лет, я вместе со своим другом заходил в его клетку в зоопарке Гриффит-Парка в Лос-

Анджелесе и лепил его. Лев был очень старый, и вот какой-то идиот бросил на него сигару, пока он спал. Сигара прожгла ему шкуру, и он умер. Я тогда просто заболел. Это была одна из самых больших травм, которые я помню из детства. Разве не ужасно? Вот сукин сын.»[9]

В 13 лет Влит выиграл трёхлетнюю стипендию от маслобойни Knudsen на изучение скульптуры в Европе — он мог ею воспользоваться, когда ему исполнится 16. Одной из причин, по которым он не стал её брать, было то, что «они хотели, чтобы я разглядывал все эти церковные росписи или что-то в этом роде»[10]. Ещё одна упомянутая им причина состояла в том, что его родители были убеждены, что все художники «голубые», и от его имени отклонили предложение. Хотя Дону не нравилось, когда к нему относились как к чудо-ребёнку, он всё же был глубоко расстроен тем, что ему не дали шанса осуществить свой артистический потенциал: «Я вырвался, ушёл, хотя в то время мне не нравилось, как мои предки «выручали меня из беды»[11]. Влит показал и другую сторону такого вызывающего поведения, признав, что из-за того, что ему не давали воспользоваться стипендией, он пытался убежать, но «не смог». Вместо этого, он, по его утверждению, будучи крайне расстроен всеми этими переживаниями, отгородился от произведений чужого творчества до 23 лет — т. е. «никогда» не слушал музыку и бросил заниматься искусством. Он говорил: «Послушайте, если я настолько от всего этого зависел, то со мной, наверное, поступили правильно. Я, наверное, сгорел бы»[12].

В 1972 г. Влит так вспоминал свои родные места: «Это называется Глендейл (Glendale), но когда я родился, там уже не осталось ни гор, ни долин.»[13] Впоследствии семья уехала из Глендейла подальше от растущих пригородов Лос-Анджелеса — в Ланкастер, городок, расположенный в Антилоп-Вэлли, на краю мохавской пустыни, неподалёку от военно-воздушной базы Эдвардс. Ланкастер был географически разбросанным населённым пунктом, а во всей Долине в то время жило около 25000 человек. Сначала Влит почувствовал себя карликом на фоне бескрайней пустыни, а потом понял, что Ланкастер был и культурной пустыней. Но его родители нисколько не интересовались искусством — как он позже заметил, они даже не слышали о Пикассо. Он понимал ситуацию так, что они переехали в это место с единственной целью — отвлечь его от артистических наклонностей.

Оказавшись в Ланкастере, Влит стал ходить в среднюю школу Антилоп-Вэлли — впоследствии он был бы рад забыть об этом эпизоде своей жизни. Хотя он был чрезвычайно интеллигентным

мальчиком, но его внимание было неустойчиво, и академический режим пришёлся ему не по вкусу. Позже он применял ревизионистскую стратегию для того, чтобы стереть — по крайней мере в публичной области — эту эру из своего прошлого: «Я *никогда* не читал книг и никогда не ходил на уроки — я терпеть этого не мог», — говорил он, кроме того, выдвигая такой взгляд: «школа заставляет тебя так сосредоточиться, что если кто-нибудь встанет и что-нибудь бросит, твои глаза разорвутся.»[14] Во время интервью на шоу Дэвида Леттермана в июле 1983 г. он признался, что полдня проводил в детском саду: «Кто-то сказал, что я там слишком задержался», — усмехнулся он, и продолжил: «Я был скульптором. Это хорошо для других, но для меня — нет.» «Так что же вы делали?» — спросил Леттерман. «Обманывал школьного надзирателя», — ответил он. За очень редкими исключениями, он постоянно отказывался признавать, что ходил в школу, часто оправдываясь таким замечанием: «Если ты хочешь быть другим существом, тебе надо бежать из школы.» Недавно обнаруженная выпускная фотография говорит об обратном.

Склонность взрослого Влита заставлять других людей читать, писать или печатать за него можно приписать некой форме дислексии. Он сам намекал на это: «Иногда я прошу людей читать мне. Я уже имел достаточно проблем, вытаскивая то, что содержится во мне, не имея нужды в мнениях других людей. Кроме того, я не могу сосредоточиться на печатном тексте. Мне нужны детские книжки с огромными буквами.»[15]

В 1974 г. Билл Габбинс попросил Влита уточнить, был ли он в школе, и получил следующий ответ: «Нет, я никогда не ходил в школу. Поэтому у меня трудности с правописанием. Наверное, одна из главных причин того, что я стал поэтом, состоит в том, что я не мог принять английский язык таким, какой он есть, и изменил его.»[16]

Артистические устремления Влита были пресечены, школа не была для него большим утешением, но его домашняя жизнь была удобной. Кен Смит жил рядом с Влитами в Ланкастере в середине 50-х. Он так вспоминал эту эру в 1997-м: «Родители Дона — их все звали Глен и Сью, в том числе и Дон — всем нравились. Глен и Сью никогда не важничали и относились ко всем очень по-дружески; они разговаривали даже с прыщавым дегенератом (мной), если он был взрослым. Если ты мог привыкнуть к раздражительности (Глен и разнообразные дядья) и шуму (все), это был очень тёплый и добрый дом. У Сью была привычка всегда запирать двери, независимо от времени суток и от того, сколько людей было внутри или снаружи, и тогда Дону немедленно требовалось что-нибудь, что лежало дома.

Дон стучал в дверь и вопил удивительным для 15-летнего парня *basso profundo:* «Чёрт возьми, Сью, отвори заднюю дверь — чем ты там её припёрла!» Эта сцена могла поворяться несколько раз в день, и всегда было смешно. Как-то раз Сью куда-то ушла, Дон тоже вышел, а Чак Шервуд [старший брат Джима, друга и ровесника Влита] запер дверь. Дон видел Шервуда через окно, знал, что мать ушла, и всё равно орал: «Чёрт возьми, Сью, открой, чем ты там припёрла дверь!»[17]

Через дорогу жила мать Сью Влит — Энн Уорфилд (теперь все её знают как «Бабу Энни»). Она была троюродной сестрой Уоллиса Уорфилда, лучше известного как Уоллис Симпсон, чьи отношения с Принцем Уэльским (впоследствии Королём Эдуардом VIII) привели к отречению того от престола. Она также была родственницей звезды ковбойских фильмов Слима Пикенса и путешественника-исследователя Ричарда Халлибертона. У её мужа Амоса Уорфилда была плантация на юге, и она рассказывала, что видела, как там играл Хаулин-Вулф, блюзовая легенда. Она всегда называла его «Тот самый Хаулин-Вулф», что казалось Влиту очень хиповым.

В 1956 г. из Сан-Диего в Ланкастер переехал парень сицилийско-греческого происхождения по имени Фрэнк Заппа — он был всего на несколько недель старше Влита. Его совсем не впечатляли удушающая жара и бескрайние горизонты своего нового места обитания. Семья Заппа уже несколько раз переезжала с места на место при жизни Фрэнка, но Ланкастер он считал одним из худших мест, где ему только приходилось жить. В конце концов Заппы поселились «на участке оштукатуренных домов. Оклахомские шабашники с машинами, умирающими во дворах. Вы знаете, как резко тормозят Шевроле и потом тарахтят на твоей лужайке.»[18]

Заппа был не по годам развит музыкально. Он уже активно действовал в Сан-Диего, с 14 лет играя на барабанах в The Ramblers, ритм-энд-блюзовой группе, специализировавшейся на раннем материале Литтл Ричарда. Параллельно он начал писать авангардные пьесы для оркестра, вдохновлённые Эдгаром Варезом. В Ланкастере он чувствовал себя форменным образом на мели, как позже рассказывал Майклу Грею: «Для меня жить в таком месте, как Ланкастер было неплохо, но эта жизнь разбивала все надежды. Потому что всё происходило в Лос-Анджелесе, до которого было 80 миль. Можете представить, каково это — знать, что там есть всё, но это за 80 миль! То есть, так близко и всё же так далеко.»[19]

Заппа и Влит встречались в школе и обнаружили, что у них родственные вкусы в музыке. Они собирались дома у Заппы, а

потом ездили по улицам во влитовском «Олдсмобиле» цвета морской волны с терракотовой головой оборотня, собственноручно изготовленной Влитом, на рулевом колесе. По словам Заппы, они занимались бесплодными поисками — «искали дырку — в Ланкастере!»[20]

Влит просил Заппу повернуть обратно домой, и там они слушали пластинки, иной раз засиживаясь до утра и прогуливая школу. Два друга были одержимы любовью к (почти исключительно) чёрной музыке. Их вкусы простирались от ду-уоп-групп типа The Spaniels и The Orchids до Лайтнин-Слима и Слима Харпо, Кларенса «Пасти» Брауна, Джонни «Гитары» Уотсона и чикагского блюза Мадди Уотерса и Хаулин-Вулфа (что, кстати, опровергает утверждение Влита, что он якобы никогда не слушал музыки до 23-х лет). Отец Влита Глен работал на развозном грузовике в булочной Хелма, и друзья во время затянувшихся посиделок часто залезали туда в поисках оставшихся ананасных плюшек.

Заппа считал, что Влит склонен к нарциссизму и вспоминал, что в молодости он одевался по последней моде мексиканских бандитов («пачуко») — «такой определённый стиль, которого нужно было придерживаться, чтобы выглядеть похоже на этих молодцов — хаки и ботинки с французскими носами».[21] Много лет спустя Влит вспоминал, что был на вечеринке, на которой было полно «метисов, серьёзных мексиканцев, клёвых лабухов, женщин в свитерах из ангорской шерсти с высокими причёсками.» Он принёс с собой какую-то необычную музыку. Это была «пластинка для обучения попугаев разговорам — ну, типа «попка, скажи привет». Мне она казалась весьма хиповой. Она была у меня с пяти лет. Я взял эту пластинку и запихнул её в кучу сорокапяток, но, конечно, она никому не понравилась!»[22]

Поскольку Дон был единственным ребёнком, это неизбежно делало его центром внимания всей семьи. Он признавался, что использовал это уникальное положение для достижения собственных целей. Рядом с Влитами жил ещё один его друг (и музыкант) — Джим Шервуд, который впоследствии играл на саксофоне с Заппой в «Матерях Изобретения». Он вспоминает одну из выдающихся способностей Влита: «Дон был довольно странный — ему всегда очень не хотелось заниматься какими-то делами, которые ему нужно было сделать. Помню, когда мы учились в школе, его мать пыталась заставить его убраться в своей комнате, а он выходил из себя и орал: «Не буду я убираться, я болею.» Он действительно мог покрываться сыпью, чтобы не нужно было ничего делать.»

С самого детства Влит страдал астмой и был склонен к

аллергиям. Это навело Шервуда и Заппу на мысль сыграть с ним несколько мальчишеских шуток. Шервуд: «Дело было так — у него была аллергия на какой-то одеколон, и если он пользовался им, у него выступала сыпь. Мы дразнили его — говорили, что налили этого одеколона на переднее сиденье его машины, и он неделями не садился в неё. На самом деле мы ничего не наливали — просто дразнились.»

Менее аллергенные одеколоны становились полезными дезодорантами, когда двое друзей отправлялись в воскресные поездки в метрополис. «Мы с Доном ехали в Лос-Анджелес, тусовались в клубах и слушали разные группы. Мы заходили в аптеки, покупали одеколон и разбрызгивали его везде — нам же приходилось спать в машине, так что одеколон был нашим постоянным спутником. Я играл на губной гармошке, Дон тоже немного играл, и во время езды мы распевали всякие старые блюзы, которые когда-то слышали по радио. Но Дона тогда не особенно интересовала музыка и её исполнение. Он больше увлекался искусством и прочими подобными вещами.»

К концу учёбы Влита в школе у его отца случился инфаркт, и Дон был вынужден начать зарабатывать на жизнь. Заппа рассказывал Найджелу Ли: «К этому времени он ушёл из школы и большую часть времени проводил дома. Какое-то время у него уходило на помощь семье — он взял на себя хлебный грузовик и поездки по Мохавской пустыне, а остальное время просто сидел дома, слушал ритм-энд-блюзовые пластинки и орал, чтобы мать принесла ему Пепси.»[23] Дон не слишком охотно занимался доставкой хлеба, но Шервуд вспоминает одно из его изречений относительно новых обязанностей: «Он сказал мне, что ему было неловко открывать свои ящики перед всеми этими женщинами».

Влит любил музыку, но очень неохотно участвовал в организованных исполнениях. Он пел для собственного удовольствия, и у него очевидно был талант, но для того, чтобы записать его голос, его нужно было либо упрашивать, либо хитрить. Когда ему приходилось выступать на публике, он смущался и робел, сбивался с ритма, и к тому же злился, чтобы скрыть смущение.

Окончив среднюю школу, Заппа начал изучать гармонию в двухгодичном колледже Антилоп-Вэлли; Влит также записался слушать курс искусства, но вылетел после первого семестра. Именно тогда Заппа вынудил его сделать первую запись — это было в пустом классе в 1958 или 1959 году. Песня под названием «Затерянный в водовороте» (Lost In A Whirlpool) была записана на катушечный магнитофон Webcor, который, как Заппа сказал в 1993 г. Рипу Ренсу, «просто стоял там и ждал, пока его кто-нибудь

разберёт на запчасти — тёмно-бордовый аппарат с зелёным мигающим глазком.»[24] Заппа играл на соло-гитаре, несмотря на то, что научился играть всего несколько месяцев назад под руководством своего брата Бобби (который играет в этой песне на ритм-гитаре). «Нам с Фрэнком было весело. Мы просто дурачились», — так вспоминает это событие Влит.[25]

Песня, очевидно представляющая собой пародию на первобытный 12-тактовый блюз, также демонстрирует замечательно отталкивающий туалетный юмор Влита-подростка. Как какой-то так и не снятый эпизод *Сумеречной Зоны,* она описывает судьбу отвергнутого любовника, плавающего в канализационной трубе, и начинается словами «С тех пор, как моя крошка смыла меня.». Охваченный скатологическим ужасом, Влит поёт о встрече с большой коричневой безглазой рыбой. Есть не так уж много областей повседневной человеческой деятельности, которых не коснулся рок-н-ролл, но песню о том, как тебя преследует гигантская какашка, можно назвать единственной в своём роде. Злополучная жертва в конце концов взывает к помощи водолаза.

"Lost In A Whirlpool" — это пример того, как подростки сходят с ума и намеренно вызывают физиологическое отвращение, как только они и могут. Но в начале песни сочетание поразительного фальцета Влита с примитивной технологией записи заставляет его звучать невероятно похоже на настоящую блюзовую певицу. По мере развития песни нам открываются корни его неповторимого вокального стиля — как в его способности к импровизации, так и в ударной силе его голоса; он добивается жёсткого звука, сокращая голосовые связки, одновременно со значительной силой выталкивая воздух. Он звучит так, как будто ему не 17–18 лет, а вдвое больше.

Выпадение из образовательной системы серьёзно сократило непосредственные перспективы трудоустройства для Влита, но впоследствии он утверждал, что в это время брался за множество работ: в авиационной промышленности, в области графического дизайна, был администратором обувного магазина и торговцем пылесосами. Кен Смит подтвердил, что Влит был перспективным деятелем в розничной торговле — он вскоре стал главным продавцом в ланкастерском обувном магазине Kinney Shoes. После этого он стал торговать пылесосами, однако его утверждение о том, что он однажды продал пылесос писателю Олдосу Хаксли, нуждается в проверке. Это вполне могло произойти, т. к. Хаксли жил в Перблоссоме — маленьком городке в тогда ещё слабо заселённой Антилоп-Вэлли. Рассказывают, что Влит постучал в его дверь, держа в руках пылесос, а когда

появился Хаксли, представился и сказал: «Сэр, эта штука — полное барахло.»

Ланкастер был городом-спутником Лос-Анджелеса, но, как часто бывает с городами, географически удалёнными от центров новаторства, сама среда рождала некоторые интересные гибриды. В конце 50-х в этом районе наблюдалась значительная музыкальная активность. Ещё учась в школе, Заппа играл на барабанах в мультирасовой ритм-энд-блюзовой группе The Blackouts, получившей своё название после того, как некоторые её участники отключились (blackout), напившись мятного шнапса. Униформа группы состояла из белых рубашек с коричневыми пледами или голубых парчовых сорочек, а также металлических поясов, которые, по словам Заппы, могли использоваться как цепи в случае беспорядков после концертов. Одним из излюбленных мест выступлений группы был Сан-Вилледж, чёрный анклав сразу за городом, где они играли на вечеринках, которые Заппа описал как «колоссальные негритянские танцы». Все эти мероприятия раздражали граждан Ланкастера, и, несомненно, арест Заппы за бродяжничество перед одним из их выступлений был более чем простой случайностью.

В 1959 г. бродячая семья Запп опять переехала, на этот раз в Клэрмонт. Для Фрэнка настала пора оставить и семью, и Ланкастер. Он переехал в Лос-Анджелес, с намерением стать кинокомпозитором. Его первой работой стал саундтрек к низкобюджетному вестерну «Беги домой не торопясь» (Run Home Slow). Из-за постановочных трудностей, остановивших съёмки фильма, музыка осталась незаписанной. Он также работал над музыкой к фильму «Величайший грешник мира» (The World's Greatest Sinner). С уходом Заппы The Blackouts распались. Алекс Снауффер, вместе с Заппой игравший на трубе в школьной группе, на обломках The Blackouts организовал ритм-энд-блюзовую группу The Omens. Одним из её духовиков был Джим Шервуд.

Следующий шаг Заппы был особенно значителен. В 1961 г. он переехал в пригород Лос-Анджелеса Онтарио. Однажды он купил студийное время для одного из своих проектов в студии Pal в близлежащей Кукамонге, и с тех пор стал проводить там всё больше времени. Студия принадлежала Полу Баффу, специалисту по электронике; Заппа и Бафф начали сотрудничество в попытке превратить студию в фабрику хитов. Они написали, спродюсировали и сыграли много записей под именами разных «групп», после чего ездили с пробными экземплярами в Голливуд, пытаясь выбить контракт на выпуск пластинки. Песня "Tijuana Surf «группы» The Hollywood Persuaders стала хитом в Мексике —

на самом деле на ней на всех инструментах играл Пол Бафф. Другими образцами их стряпни были такие песни, как "Hey Nelda" Неда и Нельды (пародия на хит Пола и Полы "Hey Paula") и "How's Your Bird" Бэби Рэя и The Ferns (на этой песне пел Рэй Коллинз).

Заппа с Коллинзом начали вместе писать песни. Одним из их успешных произведений была песня "Memories Of El Monte", записанная ду-уоп-группой The Penguins (в 1954 г. их сингл "Earth Angel" возглавлял ритм-энд-блюзовые списки популярности) на лейбле Арта Лабоу Original Sound. В начале 1963 г. Бафф уехал делать новый микшерный пульт для студии Original Sound, и Заппа остался как бы начальником предприятия. У него было двойственное отношение к сочинению ду-уоп- и поп-музыки, главным образом потому, что он не мог относиться к ней серьёзно — что и демонстрирует "Hey Nelda". Примером его сатирического взгляда на поп-культуру, не покидавшего его на протяжении всей карьеры, может служить песня "The Fountain Of Love" 1963 года. Написанная вместе с Коллинзом и им же исполненная, эта песня представляет собой превосходную и совершенно пустую пародию на ду-уоп. Её текст Заппа впоследствии охарактеризовал как «субмонголоидный».[26]

Не оставляя желания создать хитовую запись, Заппа также стремился уйти от поп-имитаций и начать играть свою собственную музыку. На сцене вновь появился барабанщик Вик Мортенсен, знавший Заппу ещё по школе. Они начали играть вместе и стали ядром новой группы — The Soots. Уже более уверенный в себе и полный энтузиазма Влит также был привлечён к работе над записью материала в студии, которую Заппа теперь называл Studio Z.

«Этого альбома нет в широкой продаже. Если бы он и был, вы бы не захотели его слушать», — так объявляет Влит в начале песни "Tiger Roach", записанной в 1963 году. Затем на протяжении нескольких секунд он издаёт чавкающие, булькающие и пукающие шумы, после чего выдаёт потрясающий поросячий визг. На гитаре играл Заппа, на басу — некий Janschi, на барабанах — Мортенсен. Пока они играли в студии, Влит стоял в коридоре, который заменял вокальную будку, слушая звук, просачивающийся через дверь. Его вокальное исполнение представляет собой примитивное заклинание, а текстовые идеи родились в процессе чтения комикса "X-Men", приколотого к доске объявлений, и изучения окружающей обстановки, вследствие чего родились такие глубокие места, как «выключатель освещения». "Tiger Roach" — это ритм-энд-блюзовая песня с вкраплениями сёрфовой гитары. В Ланкастере в то время была очень популярна сёрф-музыка со всеми её атрибутами —

выгоревшие на солнце патлы, строгие «левиса» и пр., несмотря на то, что сёрфинговые возможности в Мохавской пустыне были довольно ограничены.

Среди других песен, записанных The Soots в то время, были инструментал "I'm Your Nasty Shadow", "Metal Man Has Won His Wings" и "Slippin' And Slidin'". "Metal Man" медленнее, чем "Tiger Roach", но сделан в том же фундаментальном 12-тактовом формате, поверх которого Влит импровизирует похожую вокальную партию. Заппа основал издательскую компанию Aleatory Music, которой управлял из дома в Онтарио. С её помощью он пытался заинтересовать Dot Records песней "Slippin' And Slidin'" с вокалом Влита, но на них песня не произвела впечатления. Руководитель отдела артистов и репертуара Dot Records Милт Роджерс 19 сентября 1963 г. откликнулся вежливым отказом: «Материал был тщательно изучен, и хотя он имеет достоинства, мы не видим в нём достаточного коммерческого потенциала, чтобы дать Вам какие-либо заверения относительно нашей заинтересованности в его записи.» Заппа позвонил Роджерсу, чтобы попробовать уговорить его, но тот не смягчился, объяснив свой отказ тем, что «звук гитары искажён».

В 1963 г. примерно на шесть месяцев к Заппе приехал Джим Шервуд, и они начали работать, «много записываясь и делая всякий другой чудной материал», ещё более увеличивая растущий резервуар накопленных звуковых фрагментов; вокальные партии кое-где исполняли Влит или Рэй Коллинз. Их главным проектом была первая в мире рок-опера, I Was A Teenage Maltshop. Вступительная тема там весьма причудлива, с Мортенсеном на барабанах, Шервудом на акустической гитаре и Заппой на пианино. Влит в этой опере должен был играть персонажа по имени Капитан Бычье Сердце.

Основными персонажами оперы (которая, что неудивительно, так и не была исполнена) были Нед и Нельда из сингла "Hey Nelda". Для проекта были написаны такие песни, как "Ned The Mumbler", "Ned Has A Brainstorm" и две вещи, позже записанные группой Заппы The Mothers Of Invention — "My Guitar Wants To Kill Your Mama" и "Status Back Baby". Говорит Шервуд: «Предположительно опера была о парне по имени Нед-Губошлёп; он приезжает в один из маленьких «закрытых» городов, где запрещён рок-н-ролл, и пишет эти песни. Он собирался сделать так, чтобы весь город запел и полюбил музыку.» Проект, который Заппа впоследствии назвал «дурацкой кучей мусора», был в декабре 1964 г. в конце концов отвергнут Джозефом Ландисом из KNXT, ТВ-станции CBS, на основании представленного плана. «Мы так и не пришли к убеждению, что представленный план может

гарантировать качественное представление», написал он.

Фильм «Беги домой не торопясь» с участием Мерседес МакКембридж в 1963 г. был всё-таки снят. Получив 2000 долларов гонорара за саундтрек, Заппа летом 1964 г. смог полностью выкупить студию и официально переименовал её в Студию Z. В ней уже были декорации типа огромных картонных ракет, и на остатки денег Заппа купил несколько декораций из старых фильмов, которые он начал адаптировать для своего следующего проекта — научно-фантастического фильма «Капитан Бычье Сердце против Хрюколюдей». «Хрюколюдьми» Заппа тогда называл всех «добропорядочных». По крайней мере, такова одна из интерпретаций.

Шервуд говорит, что действие фильма должно было происходить на Марсе, и Заппа так написал сценарий, чтобы Влит смог сыграть «волшебника». Фрагмент одного влитовского монолога под названием «Рождение Капитана Бычье Сердце» был издан на «Таинственном Диске» Фрэнка Заппы в 1998 г. «Привет, это ваш старый друг Капитан Бычье Сердце», — говорит Влит, а потом объясняет, что персонаж путешествует во времени и пространстве, он «невидим, и всё такое прочее». Сама история всячески уклоняется от линейного повествования. Шервуд так описывает свою роль в фильме: «Я должен был играть Билли Суини, такого умственно отсталого парня, у которого богатый отец, владелец огромного ранчо. Я хотел кататься на пони, для чего убегал из дома и катался в маленьком городке.»

Заппа восхищался домом Влитов и отношениями своего друга с его матерью. Со временем обнаружились кое-какие фрагменты сценария фильма, и хотя действие происходит на другой планете, там есть и домашние сцены с участием Капитана Бычье Сердце, имеющие близкое сходство с происходившим в хозяйстве Влитов в Ланкастере, Планета Земля.

Шервуд вспоминает о том, как эти сцены попали в фильм: «Фрэнк вставил в фильм несколько смешных линий. Дон, предположительно, разговаривает у себя в комнате со всеми этими детьми, и тут входит его мать и говорит: «Дон, уберись тут — а то у тебя пахнет так, как будто здесь верблюд ел арахисовое масло», и он отвечает: «Заткнись, Сью, и принеси мне Пепси» — он постоянно это говорил своей матери.»

Кэл Шенкель, молодой художник и друг Заппы, сделал для фильма несколько сценарных набросков — на одном Влит изображён с крыльями, а на другом он спит на полу с телевизором на заднем плане. Но никакого конкретного плана не было, и его воспоминания об этом проекте наводят на мысль, что хотя какие-то идеи и обсуждались, это была по существу

незавершённая работа.

Хотя с отъезда Заппы прошло уже несколько лет, он поддерживал связь с Ланкастером, и Студия Z стала эпицентром деятельности городских музыкантов. Влит приезжал туда с гитаристом Дагом Муном и бывшим гитаристом The Omens Джерри Хэндли. Заппа и Влит занимались рок-н-ролльным вариантом «Марша Смерти», для которого Хэндли записал гитарную партию. Это помогает объяснить, откуда Влит взял основу одного из своих самых загадочных и фантастических рассказов. Он утверждал, что как-то слушая радио, услышал место, которое он мог бы занять, и решил, что ему нужно «поправить» формальную сторону музыки.

В 1973 г. он рассказал Эллиоту Уолду о том, как «вылупился из яйца» в музыку. Ему было 24, значит, это был 1965-й год: «Я взял саксофон и отправился в студию, где они играли вещь под названием "Logan Incident" — песню об этом инциденте в. да, Сан-Диего. Что-то очень избитое, типа «Марша Смерти», только в более взбудораженном виде, в манере пятидесятых. И вот я схватил саксофон и начал что-то дуть — то, что я чувствовал по этому поводу. Я думал: «Ого, да это я играю.» Они сказали: «Ну послушай, это слишком дико.» Я спросил: «Как вы можете говорить мне такое в этот день и век?», и они ответили: «Мы тебе говорим. Вообще-то ты уволен.»»[27]

Студия Z, с приглашением «Запишите вашу группу», написанным огромными буквами на входе, была вторжением в повседневную жизнь Кукамонги, архетипичного маленького городка с семью тысячами населения. В новостной статье о *Капитане Бычье Сердце против Хрюколюдей* в *Ontario Daily Report* выражалась надежда (как выяснилось, не очень обоснованная) на то, что Заппа принесёт в Кукамонгу голливудский блеск. Другие лица в городе не столь сильно восторгались присутствием Заппы, и в соответствии с полицейским планом он был арестован за изготовление порнографической записи. Эта запись была ему заказана в качестве сопровождения некого фильма для холостяцкой вечеринки, и он со своей подружкой Лоррейн Белчер начал издавать эрзац-сексуальные шумы (в промежутках смеясь над нелепостью ситуации). Для полиции тут не было ничего смешного; полицейские нанесли ему визит и забрали уже отредактированную запись. Заппа провёл десять дней в тюрьме. «Насколько я понимаю, парень, арестовавший его, обычно ошивался в общественных туалетах и арестовывал заходящих голубых. Парень был явно нездоров», — говорит Шервуд. «Но хуже всего было то, что были конфискованы все плёнки Фрэнка, абсолютно всё. И Фрэнку понадобились годы и годы, чтобы

вернуть их.» После этого фиаско Студия Z фактически прекратила существование и проект *Капитан Бычье Сердце против Хрюколюдей* был прекращён. Заппа уехал в Лос-Анджелес вместе с начинающими «Матерями Изобретения»; Шервуд позже последовал за ним. Период «Кукамонга-Ланкастер» закончился.

ЭТЕЛЬ ХИГГЕНБАУМ И ЕЁ ВОЛШЕБНЫЙ АНСАМБЛЬ

Странные, похожие на хитовые записи шумы производились группой с крайне неприятным названием «Капитан Бычье Сердце и его Волшебный Ансамбль». Сам Капитан Бычье Сердце — это здоровенный парень довольно зловещего вида по имени Дон Ван Влит.

Дерек Тэйлор, Биография Великого Гнома, пресс-релиз, 1966.

Зимой 1964-65 г., после работы в казино на Озере Тахоу, в Ланкастер вернулся Алекс Снауффер. Он хотел организовать группу и снова начать играть на гитаре, и позвал Джерри Хэндли, Дона Влита и Дага Муна. Хэндли перешёл с лидер-гитары на бас, а Даг Мун был приглашён на роль второго гитариста. Хотя Мун был сравнительно неопытен, а Влит вообще мало кому известен, новую группу объединила их общая любовь к блюзу. Они уже привыкли друг к другу, время от времени играя джемы в Студии Z.

Музыканты, хоть и не виртуозы, были достаточно компетентны — правда, вскоре выяснилось, что у их первоначального барабанщика П. Дж. Блейкли проблемы с держанием ритма, и он ушёл. Очевидной заменой стал Вик Мортенсен, и группа, взявшая имя «Капитан Бифхарт и Его Волшебный Ансамбль», в 1965 г. серьёзно взялась за дело. В фильме Заппы персонаж по имени Капитан Бычье Сердце считался «волшебником», так что это был его волшебный ансамбль. Влит взял этого своего спорного персонажа и поставил его в новое музыкальное измерение. Однако, хотя он и был фронтменом, группу основал Снауффер, который был лидером во всех отношениях — по крайней мере, вначале. Он решил отказаться от своей фамилии, заменив её на своё среднее имя (Клер), которое он также изменил на Сент-Клер. Влит последовал примеру, добавив к своей фамилии приставку Ван. В следующем году, в духе типичного для шестидесятых дурачества, Сент-Клер/Снауффер утверждал, что им пришлось изменить имена, т. к. их

разыскивала полиция за то, что они «занимались контрабандным провозом губок в Неваду».[28]

В разное время ходило множество объяснений происхождения имени «Капитан Бифхарт» и истории его принятия в качестве названия группы. Заппа утверждал, что он назвал персонажа фильма по ассоциации с одним из дядьёв Ван Влита, известным как Полковник. Одной из его привычек было пользоваться туалетом, не закрывая дверь — особенно если рядом должна была пройти девушка Ван Влита — и оповещать всех, что его «приятель» (по выражению Заппы) имеет такие благородные очертания, что его конец выглядит как бычье сердце. Другие объяснения и теории говорят, что тут есть какая-то связь с помидором, или что название группы пришло на ум Ван Влиту и/или Заппе и/или каким-то другим участникам группы во время пьяной/обдолбанной экскурсии в пустыню. Позже Ван Влит увёл разговор о значении его псевдонима в сторону от фаллического гротеска, сказав, что он вообще ни к чему не имеет конкретного отношения. Ещё на более поздних стадиях своей карьеры он объяснял, что псевдоним произошёл от недовольства (beef) миром и сопутствующим ему злом, лежащего в его сердце.

Первое живое выступление Капитана Бифхарта и Его Волшебного Ансамбля, по утверждению пресс-релиза 1966 г., состоялось на шоу «Битва Групп» в колледжах Клермонта и Помоны в начале 1965 г. Приводятся следующие слова Сент-Клера: «Не думаю, что мы понимали, как играть вместе, но знали, что в нас достаточно музыки, чтобы победить группу (название которой утеряно) соперников в конкурсе. Наша мотивация в «Битве Групп» заключалась в уничтожении оппозиции».[29] У Ван Влита была совсем другая версия. Он подтвердил, что Сент-Клер позвонил ему и попросил присоединиться к группе, сказав, что выступление этим вечером. Это побудило Ван Влита признать, что он ничего не знает о музыке, и что его голос будет звучать «по-ослиному». Предположительно, Сент-Клер настоял на своём, и в тот вечер группа сыграла в Ланкастере. Ван Влит признаётся, что во время антракта он, «из-за паранойи», воткнул в усилитель пылесос и проделал какие-то фокусы с мексиканскими прыгучими бобами. «Я делал артистическое шоу, и люди врубились», — заключил он. «Вот это и привело меня на неверную дорогу…»[30]

Как и практически любой начинающей группе в то время, Капитану Бифхарту и Его Волшебному Ансамблю нужно было подготовить для концерта какие-нибудь песни Rolling Stones. Активный певец с губной гармошкой, способный прыгать, как Джаггер, был по сути обязательным компонентом во время Британского «вторжения» Шестидесятых. Они столь успешно

ассимилировали этот стиль, что некоторые слушатели были убеждены, что перед ними английская группа. Они начали репетировать дома у Хэндли, а потом у Ван Влита на Кэролсайд-Авеню. От архетипичных гаражных начал им пришлось вскоре отказаться и уйти внутрь дома из-за жалоб соседей. Ван Влит оправдывал исполнение песен Stones необходимостью — быстрый рост популярности группы привёл к тому, что у них не оставалось времени разбираться со своим собственным материалом. Дон Элдридж был певцом-гитаристом из Ланкастера и другом Ван Влита. Он часто присутствовал на ранних репетициях группы. По поводу исполнения песен Rolling Stones он вспоминает, что возложенная на Ван Влита роль Джаггера начинала просто мучить его. «Они уже так наигрались этих песен, что как-то раз Дон так швырнул пластинку с "Get Off My Cloud", что она просвистела у меня мимо уха», — говорит он. «К тому времени он уже просто ненавидел Джаггера».

Поначалу Волшебный Ансамбль был коллективом одного человека, и на репетициях Сент-Клер был доминирующей организационной силой. Однако ранний материал чаще был продуктом совместного творчества. Группа начинала играть какой-нибудь рифф или блюзовый рисунок, а Ван Влит начинал рыться в своём неизменном коричневом бумажном мешке в поисках подходящих стихов.

Группа скоро стала плавильным котлом идей, и начал возникать кое-какой типичный антагонизм. Ван Влит выдвигал новые идеи; но хотя он быстро становился впечатляющим блюзовым исполнителем на губной гармошке, ему было трудно передавать свои идеи другим музыкантам. Ему приходилось либо объяснять словами, чего он хочет, либо просить группу начать играть что-нибудь и затем пробовать из этого что-то получить. Неизбежно возникали споры и неудовлетворённость, и музыканты начинали высмеивать Влита, напоминая ему, что в области взаимодействия аккордов и построения песен он ничего не понимает.

Несмотря на это, он начинал добиваться большего контроля над группой. Элдридж — так сказать, «муха на стене» — так описывает всё это: «Дон был так добр ко мне, что я, наверное, не понимал, какой движущей силой он был с самого начала. В те ранние дни знать такого человека, как он, было большой редкостью. Дон всегда был руководителем — в то время, наверное, с молчаливого согласия Ала. Сегодня я уже не очень хорошо помню. Мне кажется, Ал больше казался руководителем, чем был им на самом деле.

Как-то раз вечером, по принятому обыкновению, мы

выкурили перед репетицией пару косяков. Когда группа начала играть первую песню, Дон что-то сказал — произнёс название песни или ещё что-то — а Даг подпустил какую-то шпильку, от которой я чуть не лопнул. Дон немедленно взорвался: «Если вы, ребята, не можете правильно курить эту штуку, у нас её больше не будет!», и всё тут же пришло в порядок. Он не был начальником в том смысле, в каком он стал им потом, но всё же все они ожидали от него указаний. Дон с самого начала знал, что ему нужно делать. Чем больше всё это обсуждается, тем больше я в этом уверен.»

В интервью для документальной программы BBC 1997 г. *Артист, Ранее Известный Как Капитан Бифхарт,* Даг Мун объяснил Элейн Шеперд причины местной популярности группы: «Дон мастерски схватывал нюансы блюзовых артистов, их вокальную манеру. Он схватывал звучание Хаулин-Вулфа и Мадди Уотерса — не прямо копировал, а воссоздавал этот звук. У него был грандиозный блюзовый голос, и в те времена мы в основном и играли все эти вещи. И даже несмотря на то, что мы были разные, мне кажется, что название «Волшебный Ансамбль» было правильное, потому что если мы что-то играли, мы играли убеждённо. В наших краях мы стали местными героями.»[31] Лью Сталтс, член местного автомобильного клуба The Cordials, регулярно ангажировал Волшебный Ансамбль на клубные концерты и танцы. На каждом их выступлении был аншлаг, и клуб получал прибыль, даже выплачивая группе изрядную сумму в 250 долларов. «Они были ни на кого не похожи — новаторское, самонадеянное, эффектное зрелище», — вспоминает он.[32]

Большой прорыв для группы случился на Молодёжной Ярмарке в голливудском Палладиуме — она проходила несколько дней в апреле 1965 г. Легенда гласит, что благодаря выступлению там, у них ещё до получения первого контракта на запись появилось несколько фан-клубов. Ярмарка также спровоцировала первые серьёзные беспорядки внутри коллектива. Само мероприятие было большим коммерческим событием для производителей ориентированной на молодёжь продукции, типа гитар, усилителей, сёрф-досок и одежды. Были приглашены разные группы — сначала они демонстрировали инструменты на стендах, а потом играли концерт на главной площадке. Ван Влит живо интересовался всем происходящим на местной музыкальной сцене. На него произвёл впечатление 16-летний барабанщик Джон Френч, игравший на стенде со своей сёрф-группой The Maltesemen. Группа играла попеременно с ансамблем на соседнем стенде — The Rising Sons (для которых это было первое живое выступление). Группу возглавлял чёрный блюзовый певец Тадж

Махал, но внимание Ван Влита привлёк их 17-летний гитарист Рай Кудер. Бас-гитарист группы Гэри Маркер хорошо помнит эти события: «Группа Бифхарта, как мне помнится, не демонстрировала инструменты. Они были популярны на местной сцене и были приглашены играть на большой площадке. Для The Rising Sons это было первое настоящее выступление; нас нанял гитарный магазин МакКейба из Санта-Моники в содружестве с Martin Guitars — на этой большой фолк-тусовке у Райланда прорезались зубы.

Мы вообще-то играли по наитию — много Джимми Рида, Мадди Уотерса и Хаулин-Вулфа — всё, что придёт в голову. Но мы представляли сильный контраст отбеленно-блондинистым сёрф-группам, чем и привлекли кое-какое внимание. Особенно чёрным парнем, поющим настоящий грязный блюз, плюс новинка — слайд-гитара Кудера. И вот однажды вечером мы с Кудером играем какую-то вещь Хаулин-Вулфа — по-моему, "Down In The Bottom".

Я взглянул в толпу и прямо передо мной стоял этот чудного вида парень с детски-голубыми глазами на очень бледном круглом лице. В Голливуде в апреле жарковато, даже вечером на улице, но на этом чуваке с взъерошенными волосами была кожаная куртка до середины бедра. У него было совершенно ошеломлённое и озадаченное выражение лица — как будто он только что обнаружил в своей комнате труп своего лучшего друга. Рядом с ним стояли два парня, которые выглядели уже не так страшно, и я сразу же понял, что они музыканты. Песня кончилась, и этот странный чувак повернулся к одному из своих спутников и схватил его за руку — причём схватил очень сильно. Он показал на Кудера и сквозь сжатые зубы прорычал своему пленнику: «Вот, вот про это дерьмо я говорил. Вот о чём я, блядь, говорил. Понял? Теперь понял, о чём я?»

Одно за другое, и вскоре мы познакомились. Конечно, в кожаной куртке был Дон, а объектом его гнева был его давний мальчик-для-битья, Даг Мун».

Маркер и Ван Влит в конце концов стали большими друзьями, но у Дона в тот вечер была определённая повестка дня. Маркер: «Райланд сразу же подружился с ними — больше, чем я, потому что Дон тут же начал к нему подъезжать. Он сказал нам, что у него готовится контракт на запись, но мне что-то не очень в это верилось.»

Впоследствии The Rising Sons были приглашены в Ланкастер поиграть с Волшебным Ансамблем, причём Ван Влит пытался скрыть свои истинные побуждения.

Выступления на Молодёжной Ярмарке привели к первому

менеджмент-контракту для группы. Дороти Херд, очевидно, уже слышавшая о группе, посмотрела их концерт и после встречи с ними передала их Леонарду Гранту, который вызвался стать их менеджером (для него это была первая попытка подобной деятельности). Подписав контракт с Leonard Grant & Associates, группа стала получать гораздо больше живой работы на Западном Побережье и в его окрестностях. К концу 1965 г., имея в активе кое-какие ацетатные демо-записи (в том числе недавно выкопанный вариант "Call On Me"), Леонард Грант добился для группы контракта на две сорокапятки с A&M Records, компанией, которую недавно организовали Херб Альперт и Джерри Мосс.

Джон Френч, неоднократно видевший этот ранний состав группы в Ланкастере, в 1996 г. так вспоминал о трасформации вокала Ван Влита во взрослый ликантропический рёв: «[Вначале] его голос был совсем другой, и они никогда не меняли тональность или что-нибудь такое. Так что когда он начал петь, его голос был вообще-то довольно высокий. Со временем голос становился более грубым, становился ниже и глубже.»[33]

Джим Шервуд тоже заметил изменения в голосе Дона по сравнению с ранними временами: «Он мыл голову, но не сушил, и вообще делал всякое, чтобы простудиться. Он лежал больной и простуженный, чтобы его голос стал как у Хаулин-Вулфа. Когда я увидел Дона через несколько лет, у него уже был по-настоящему резкий голос. Уж не знаю, что он сделал — сорвал себе связки или что-то ещё — но у него стал по-настоящему грубый голос, и так он и остался. Он этого хотел — он это получил.»

Незадолго перед началом записи Волшебный Ансамбль был потрясён известием о том, что Мортенсен получил зловещую призывную повестку во Вьетнам. Сент-Клер предложил радикальное решение этой проблемы — он занял место Мортенсена за барабанами, доказав, что он компетентный барабанщик. К Муну добавился ещё один гитарист — Ричард Хепнер (группа видела его в Денвере в составе The Jags). Сеансы записи для A&M происходили в студии Sunset Sound Recorders на Сансет-Бульваре Голливуда в начале 1966 г. — скорее всего, в январе. О том, была ли запись профинансирована менеджерами в надежде на последующее заключение контракта, или происходила уже в рамках контракта, можно лишь догадываться. Второе кажется более вероятным, т. к. к записи был привлечён продюсер — Дэвид Гейтс, впоследствии ставший певцом софт-рок-гигантов Bread.

«Их фирма попросила меня сделать с ними четыре стороны», — говорит он. «Они были совсем новички в записи, это, наверное, был их первый настоящий сеанс. У них было только две

песни, и поскольку голос Дона звучал так ритм-энд-блюзово, я предложил сделать обработку моей любимой песни Бо Диддли — "Diddy Wah Diddy". Песню они не знали, но она им сразу понравилась.»

Каким образом классическая вещь Бо Диддли середины 50-х ускользнула из поля зрения столь одержимых фанатов ритм-энд-блюза, сказать трудно. Что более важно, Гейтс взял руководство записью на себя — он аранжировал музыку и сыграл на "Diddy" партию клавишных. Как выяснилось, были записаны ещё четыре вещи. "Who Do You Think You're Fooling?", "Frying Pan" и "Here I Am, I Always Am" были написаны Ван Влитом, а четвертая — Гейтсом. «Я написал для них (или с ними) типичную ритм-энд-блюзовую песню — "Moonchild", на которой я ещё сыграл на слайд-гитаре. Так у нас появились песни, нужные фирме. Я хорошо помню, что компания была шокирована, услышав "Moonchild", потому что песня была очень «странная» — в сравнении с тем, что они ожидали от группы.»

На сеансах записи в качестве друга группы присутствовал Элдридж. «Я только два года назад узнал, что продюсером записи был Дэвид Гейтс», — говорит он. «Он был как обои. Помню, я подумал — какая дурацкая песня эта "Moonchild". Совсем не Бифхарт. Дону было очень неприятно записывать вокал к ней. Я не знал Дэвида Гейтса, хотя Bread были прекрасной студийной группой. Но Бифхарт? Ужасное сочетание. Засунуть в проект "Moonchild" был старый тактический ход голливудских продюсеров. Если вещь, даже будучи B-стороной, получала радиоэфир и приносила доход, продюсер просто добавлял эту вещь в проект. Фил Спектор постоянно так делал. Да все так делали. Но выпустить "Moonchild" A-стороной казалось мне безумием. И всё же ребята творили в этих вещах, они давали настоящий класс. Они выглядели непринуждённо и весело, стараясь из всех сил создать впечатление, что для них это всего лишь очередная текущая работа. Я сидел не в аппаратной, а в студии. Во время перерывов были оживлённые разговоры. Джерри и Алекс шутили со мной. Дон вёл себя более спокойно — он как бы был слишком крут для этого места.»

Первой когда-либо выпущенной композицией Ван Влита (приписанной на «пятаке» пластинки Дону Влиту) стала "Who Do You Think You're Fooling?", B-сторона "Diddy Wah Diddy". Как он утверждал позже, это был критический комментарий на американское правительство, с использованием в качестве символа Статуи Свободы. На A-стороне внимание сразу же привлекает фуз-бас Хэндли, превращённый дисторшном Гейтса в сотрясающего пол монстра. В то время бас-гитара использовалась

главным образом как фоновой оттенок, но более рисковые продюсеры время от времени форсировали её до крупного, мерзкого, брутального звучания.

"Diddy Wah Diddy" была выпущена примерно в апреле 1966 г. После медленного старта кое-какие важные уши начали навостряться — одним из первых, кто заметил эту сорокапятку, был английский ди-джей Джон Пил, тогда работавший на радиостанции KMEN в Сан-Бернардино. «Моим лучшим другом на станции был музыкальный директор Джонни Даррен. А я даже тогда был редкостью — ди-джей, интересующийся музыкой!» — говорит он. «Он обычно разрешал мне «протраливать» отвергнутые записи, и я вытаскивал по 12, 15, 20 пластинок в день. Часто они вызывают умеренный интерес тем, что на В-стороне записана песня Дилана, а иногда такую пластинку берёшь потому, что нравится название.

Так что когда я увидел на пластинке название «Капитан Бычье Сердце и Его Волшебный Ансамбль», я подумал: «О, звучит совсем неплохо». Послушав пластинку, я принёс её Джонни и сказал: «Мы просто обязаны крутить это». В качестве одолжения, он поставил её в плейлист на уикенд. Так что это, наверное, был первый раз — как мне хочется думать — что пластинка Бифхарта была поставлена в какой-то плейлист.»

Пластинка стала «хитом вертушки», она звучала по радио, но продавалась не очень хорошо. Она могла бы стать национальным хитом, но по иронии судьбы в то же самое время на Восточном Побережье массачусетская группа The Remains выпустила свою версию той же самой песни. Для *Beat Magazine* этого было достаточно, чтобы посвятить целую страницу этим двум группам; там же у читателей спрашивалось, чей вариант лучше. Это могло бы быть хорошей рекламой — в других, более благоприятных обстоятельствах. Ни один из вариантов не попал в национальные списки популярности, но версия Волшебного Ансамбля к июню стала местным хитом.

Журнал Вещательной Корпорации Crowell-Collier, *KFWB Hitline,* объявил, что «эта очаровательная группа обосновалась в Великолепной «Сороковке» с песней "Diddy Wah Diddy"». В статье цитировался десятистраничный пресс-релиз "The Great Gnome Biography", написанный Дереком Тейлором для Leonard Grant & Associates. Он оказался превосходным носителем информации, изложенной в безошибочно «шестидесятническом» иронично-чудаковатом стиле. Вот несколько выдержек оттуда:

— Как возникло название «Капитан Бычье Сердце и Его Волшебный Ансамбль»?

— Великий Гном Рок-н-Ролла дал нам на выбор два названия:

«Капитан Бычье Сердце и Прыщи» и «Этель Хиггенбаум и Её Волшебный Ансамбль». Мы просто скомбинировали их. Не могу дождаться, когда «Этель Хиггенбаум и Прыщи» запишут пластинку, — сказал Алекс.

— Нам, кажется, крупно повезло, что мы связались с A&M, — сказал Бифхарт. — Наша музыка представляет собой простецкий кантри-блюз чикагского типа, и нам хорошо работается вместе.

— Каковы, на взгляд Бифхарта, тенденции популярной музыки?

— Если «Мотаун» выйдет из моды, Supremes, может быть, захотят переменить название на «Этель Хиггенбаум и Прыщи».

— Спасибо, Капитан Бифхарт.

Визуальный образ группы был, мягко говоря, необычен. На рекламных фотографиях они позировали в альпинистском снаряжении, с инструментами духового оркестра и со старым граммофоном на фоне лавки древностей. На самом нелепом фото (как раз оно и было помещено в статье из *Hitline)* Ван Влит и группа выглядят так мерзко, как только возможно — при этом в окружении огромных симпатичных игрушек. На фотографиях встречалось и лицо из самых ранних дней группы — а именно П. Дж. Блейкли. Причина этому состояла в том, что Хепнер ушёл вскоре после окончания записей с Гейтсом. В очередном раунде игры в «музыкальные стулья» Сент-Клер вернулся на гитару, а оригинальный барабанщик занял своё место — судя по всему, преодолев свои проблемы с ритмом.

В это бурное время Волшебный Ансамбль упрочил свой статус местных знаменитостей, появившись в молодёжном ТВ-шоу «Где Всё Происходит». На сцене, под фонограмму "Diddy Wah Diddy", они были окружены танцующей фруг весёлой пышущей здоровьем калифорнийской молодёжью. В результате энтузиазма Пила с ними связался представитель A&M Records и пригласил их выступить на сцене голливудского клуба "Whiskey-A-Go-Go" в качестве разогрева для первой группы Вэна Моррисона Them. Критик Пит Джонсон, описывавший это шоу для *Los Angeles Times,* заметил «гортанные горловые вопли» Ван Влита и охарактеризовал его хаулин-вулфо-образный вокальный тембр как «звук мучительно защемлённой трахеи».[34] Это вполне могло быть то самое шоу, на котором Ван Влит (согласно его позднему заявлению) видел в публике популярного эстрадного певца Энди Уильямса. В этом в общем-то нет ничего необычного, поскольку в то время у Уильямса была репутация человека, могущего появиться где угодно — лишь бы появиться. Но по словам Бифхарта, накачанный ЛСД певец между песнями подошёл к сцене и громко объявил: «Вы великолепны».

Джон Пил так описывает первый увиденный им концерт группы: «Помню, что Бифхарт с группой были совершенно исключительны в смысле спонтанности и хаоса — они делали что-то такое, чего я раньше ни от кого не слышал. Это было основано на блюзе, но они пускались в длинные блуждающие интерпретации песен Хаулин-Вулфа и всё такое. Я сразу же на них запал.»

Через несколько месяцев вышла вторая сорокопятка — "Moonchild/Frying Pan". Первая сторона группу особо не впечатляла — Ван Влит говорил, что он поёт там как эстрадный певец Воэн Монро — но это весьма оклеветанная песня. Ван Влит играет на губной гармошке в унисон с гитарой, там есть ещё ползучие слайд-гитарные украшения в исполнении Гейтса. Шёпот фонового вокала и пропущенный через эхо тамбурин усиливают прото-психоделическую атмосферу.

"Frying Pan" — это энергичный ритм-энд-блюзовый номер о меньшем из двух зол (как впоследствии говорил Бифхарт). Однако самая интересная песня, получившаяся из этих сеансов записи — это "Here I Am, I Always Am". Стаккато-хор и неутомимые перемены ритма были необычны для того времени и стали предзнаменованием скорых перемен в группе. Гитары пробираются по этому ухабистому пути при помощи резкого, почти банджо-звукоизвлечения. А Ван Влит чувствовал себя всё более уверенно, и возглас "Here I's always am" раскатывался в его глотке с какой-то сексуальной самонадеянностью. Эта вещь первоначально была запланирована в качестве B-стороны "Moonchild", но дело дошло только до нескольких белоэтикеточных экземпляров. A&M изначально были весьма консервативным лейблом, и, конечно, были довольны, что эта диковинка пошла в мусорную корзину, а её место заняла "Frying Pan". Песня так и лежала в хранилище, пока в 1984 г. вместе с ещё 4-мя вещами не была выпущена на 12-дюймовом EP *The Legendary A&M Sessions*. Гейтс предложил группе ещё одну песню — "Mississippi Bound" — но Ван Влит не захотел иметь с ней ничего общего. "Moonchild", как впоследствии признал Гейтс, была слишком необычна для массового вкуса, и сорокапятка провалилась. Даже Пил не смог включить её ни в один плейлист.

Местный статус группы продолжал расти. Отис Оуэнс, который позже занимался дизайном запповских лейблов Bizarre и Straight, особенно высоко ценил группу образца 1966 года — он видел её на ярмарках в Антилоп-Вэлли. «Там росла наша пустынная блюзовая субкультура — у каждой группы были свои группировки, а Дон был главной «шишкой»»,[35] — говорил он.

Дон Элдридж так излагает свои взгляды на развитие группы:

«Ранние выступления в Ланкастере вообще-то были совершенно обычными событиями. Правда, для нас в то время, наверное, было новшеством то, что Бифхарт преодолел «волосяной барьер». Я не думаю, что Волшебный Ансамбль вначале был сколько-нибудь лучше The Omens или любой другой из нескольких групп, годами игравших на вечеринках автомобильного клуба. Они определённо находились в стадии развития. Правда, на последнем концерте, который я помню — в конце 1966-го — они были просто великолепны. Они становились всё лучше и лучше.»

Фотографии с милыми игрушками и альпинистским снаряжением создавали неправильное впечатление — на самом деле группа культивировала образ «крутого парня», и Мун, по слухам, ходил с маленьким пистолетом на случай всяких неприятностей. В середине шестидесятых длинные волосы и отталкивающая внешность были хиповыми атрибутами. Но если ты попадал не в ту компанию, за длинные волосы могли и избить как гомика. Всё это у них было — хотя широко распространённые в 70-х слухи о том, что у группы в то время были волосы до пояса, не имеют ничего общего с реальностью.

Ван Влит был энтузиастом-автолюбителем, и членом автомобильного клуба в школе — однако связанная с этим культура была ему не очень по вкусу. Элдридж так описывает события, характерные для автоклубных танцев в окрестностях Ланкастера: «Эти танцы были типичными деревенскими «лапальными» вечеринками. «Гомеры» [деревенские] в автомобильных клубах думали только о своих «Шевроле» с низкой подвеской и сдвоенными глушителями и о пиве «Олимпия». Парень, у которого была самая крутая машина и больше всего пива, лапал самую крутую девчонку. Мы с Доном презирали этих клоунов.»

Однажды случилось так, что Капитан Бифхарт и Его Волшебный Ансамбль одновременно подписались на танцы в автоклубе и выступление в Голливуде. Они выбрали второе приглашение, а поиграть вместо себя на автоклубной оргии попросили группу The Rising Sons. Для Маркера это был поучительный опыт: «Поначалу народ держался настороженно, но когда стало известно, что Бифхарт персонально направил нас на это выступление, они быстро смягчились. Однако всё дело кончилось полным фиаско, с летающими пивными бутылками и кулачными драками, вспыхивавшими каждые две минуты — правда, нас никто не тронул. Мы на себе ощутили ту среду, в которой у Дона с группой «прорезывались зубы»».

В 1966 году группа начала играть на довольно известных площадках Западного Побережья — в том числе в сан-

францисском зале The Avalon Ballroom, где им приходилось играть рядом с такими группами, как The Charlatans, The Family Dog и The Chocolate Watch Band. Время от времени вместо Джерри Хэндли на басу играл Маркер — «когда у него были проблемы с призывной комиссией или с каким-нибудь арестом за марихуану (т. е. он не мог покидать наше графство)». В один из таких случаев в мае 1966-го они играли в The Avalon Ballroom в одной программе с Big Brother & The Holding Company (с Дженис Джоплин) и Love. Маркер вспоминает, что на сцене Ван Влиту, бывало, отказывало чувство ритма, и Сент-Клер был вынужден подавать ему сигналы, в качестве дирижёрской палочки используя гитарный гриф. Помимо своего материала, они играли "Tupelo Mississippi" Джона Ли Хукера, "Evil" Хаулин-Вулфа и песню, включаемую в программу по настоянию Маркера (когда он играл с ними) — "Old Folks Boogie" Слима Грина и The Cats From Fresno. Он вспоминает, что Love проделывали свой известный фокус — говорили, что их усилители куда-то пропали при переезде, и экономили деньги, появляясь с одними инструментами и занимая у какой-нибудь группы их аппаратуру. В тот вечер они также ухитрились сжечь две колонки Волшебного Ансамбля.

Между Маркером и Ван Влитом завязалась дружба, основанная на интересе к не связанному с музыкой искусству и битнической культурой того времени. Маркер: «В его музыке и его личности есть кое-что общее в том смысле, что неважно, что ты делаешь вместе с Доном — хоть просто идёшь куда-нибудь поесть — он всегда держит тебя слегка в неизвестности, ты никогда не знаешь, что он собирается делать. Он приукрашивал свою жизнь вымыслом, чтобы сделать себя более интересным. Музыкальный бизнес — это всё равно шоу-бизнес. Соедините Трумэна Капоте, Телониуса Монка, пустите то, что получится, в рок-н-ролл — вот вам Капитан Бифхарт.»

Музыкальные корни Маркера были в джазовом басе — ему приходилось играть с саксофонистом и мультиинструменталистом Роландом Кирком, он иногда замещал Чарли Хадена в группе Орнетта Коулмена. Однажды он уговорил Ван Влита сходить в лос-анджелесский клуб Shelly's Manne Hole (им руководил легендарный джазовый барабанщик Шелли Мэнн) на концерт Роланда Кирка. Ван Влит был знаком с записями Кирка, но не был готов к его потрясающему живому выступлению. Уже «заведённый» всякими изменяющими сознание веществами, он так возбудился, когда Кирк начал плясать на сцене, дуя в свои многочисленные саксофоны и полицейскую сирену, которая висела у него на шее, что просто чуть не задохнулся. После

концерта Маркер представил его Кирку; он вспоминает, что Дон поначалу вёл себя как «застывший в благоговении мальчик». Но и Кирк, и Ван Влит были хорошими «говорунами», и разговор всё-таки сдвинулся с мёртвой точки.

В начале 1966 г. состав Хепнер-Мун-Сент-Клер-Хэндли записал несколько демо-лент в голливудской студии Wally Heider's. Леонард Грант уже говорил с A&M о том, чтобы после сорокапяток выпустить альбом оригинального материала, и эти записи показывали, что группа может дать настоящий товар. Музыканты играли хорошо, а голос Ван Влита стал приобретать ещё больший объём. Все песни были сочинены певцом: "Just Got Back From The City", "Here I Am, I Always Am" (что наводит на мысль о том, что «официальная» версия была записана позже остального материала A&M), "I'm Glad" и "Obeah Man". Существует также несколько более поздняя запись ещё одной выдающейся вещи — "Triple Combination" с Блейкли на барабанах; она была сделана в доме на Кэролсайд-Авеню. Песни, которые исполнялись в концертной программе, представляли из себя мощный, оригинальный ритм-энд-блюз, изредка приправленный соулом. Они доказывали, что слово «волшебный» в названии группы обозначало скорее колдовство и шаманство, чем простые тусовочные фокусы. Но по мнению A&M, Капитану Бифхарту и Его Волшебному Ансамблю не удалось сделать ни одного хита, и более того, группа обещала записать альбом материала, гораздо менее традиционного, чем неоднозначная "Moonchild".

После двух выпущенных сорокапяток группа оказалась фактически списанной со счетов лейбла. Хорошо известная история, которую впоследствии распространял Ван Влит, говорит, что когда они принесли новую песню — «Электричество» — Джерри Моссу, он сказал, что оно слишком «отрицательное» и небезопасное для его дочери. Хотя тут содержится каламбур с названием, сама история — чистый вымысел, потому что в то время не существовало даже демо-записи этой песни. Хотя фирма больше не интересовалась группой, им пришлось пройти через весь процесс законного разрыва отношений. Краткий медовый месяц только что заключённого брака — и тут же бракоразводный процесс.

К осени 1966 г. П.Дж. Блейкли в последний раз ушёл из группы, а примерно через месяц Джон Френч покинул Blues In A Bottle, где он исполнял обязанности вокалиста, и занял место за барабанами. Волшебный Ансамбль в последний раз сыграл на танцах в автоклубе и в полном составе переехал в арендованный дом в Лорел-Каньоне на северной окраине Лос-Анджелеса — поближе (по крайней мере, в географическом смысле) к звёздам.

ПУСТЬ МЛАДЕНЕЦ ИИСУС ЗАТКНЁТ ТЕБЕ РОТ И ОТКРОЕТ РАЗУМ

Алекс Сент-Клер по общему молчаливому согласию признавался лидером, хотя было ясно, что Капитаном Бифхартом должен был быть солист (и, следовательно, фронтмен) Дон Ван Влит. Да и кто бы ещё согласился на такое?

Дерек Тэйлор, Биография Великого Гнома, пресс-релиз, 1966.

Отколовшись от A&M, Капитан Бифхарт и Его Волшебный Ансамбль вскоре нашли союзника в лице Боба Красноу, главы филиала Kama Sutra Records на Западном Побережье. На него произвела колоссальное впечатление "Diddy Wah Diddy", и он горел желанием сделать так, чтобы группа стала клиентом нового подразделения фирмы — Buddah. Он уже был знаком с Ван Влитом, и хотел, чтобы дебютный альбом группы стал первой пластинкой нового лейбла. Всё, что ему нужно было сделать, чтобы запустить процесс — это заинтересовать приезидента Kama Sutra Арти Риппа. Тем временем The Rising Sons распались, и Маркер стал промоутером Тадж Махала, Canned Heat и Spirit. Ему также очень хотелось работать с Волшебным Ансамблем, поскольку он был убеждён, что они могут добиться коммерческого успеха.

Ван Влит всё ещё был одержим идеей заманить в группу Кудера и выставить Муна — в таком порядке. Мун был способным блюзовым гитаристом и в рамках нового материала начал вносить в свою игру новые элементы, но Ван Влит считал, что он не справится с более сложной, синкопированной музыкой, которая рождалась у него в голове. На собраниях группы в их новом доме роль Ван Влита сводилась к тому, что он, вцепившись в сиденье стула и раздражённо прыгая туда-сюда, нагонял на остальных музыкантов страх, приводя всё новые и новые аргументы в пользу утверждения, что Мун, по его мнению, не справляется с работой.

В это время Кудер учился в Рид-Колледже в Орегоне. Ему не понравились академический режим и местная музыкальная сцена,

и в перерыве между семестрами он вернулся в Лос-Анджелес, не зная точно, что же он хочет делать дальше. Маркер, сообразив, что Мун на грани увольнения, а группа — на грани заключения контракта с фирмой, так договорился с Ван Влитом: если он сможет уговорить Кудера стать членом группы, он станет продюсером будущего альбома и менеджером группы. Кудеру нравился Ван Влит, и он уже раньше играл джемы с Волшебным Ансамблем, но всё ещё колебался. Маркер был на несколько лет старше Кудера, и знал того с двенадцати лет. Это, по его словам, было хорошей позицией для «работы» над Кудером. Он сказал ему: «Ты фактически можешь руководить этой группой. Это будет твоя группа; Дон будет думать, что его, но это всё-таки будет твоё дитя. Это сработает. Это будет для тебя хорошо, это будет прекрасно выглядеть в твоём резюме.» Через две недели Маркер уже смог сказать Красноу: «Всё, он смягчился. Можете его брать.»

Кудер ещё сомневался относительно всего этого предприятия, но энтузиазм Красноу был очень убедителен. Он позвонил Кудеру, сказав, что Капитан Бифхарт и Его Волшебный Ансамбль будут круче The Beatles и The Rolling Stones, что у них хороший промоушн-контракт, и что Кудер будет отмечен за свою работу всем, чем положено.

В 1995 г. Кудер так изложил свою версию истории в разговоре с Элейн Шеперд: «Так вот, Красноу позвонил мне и сказал: «Это будет самая ломовая штука после The Beatles, круче, чем The Beatles. Они будут на вершине. Мне нужна твоя помощь.» Я сказал: «Да что мне нужно сделать?» Он ответил: «Ну, мы хотим, чтобы ты как бы подготовил их к записи.» Я сказал: «Хорошо, давайте посмотрим, чем вы занимаетесь.»»[36]

В 1983 г., в интервью Алексису Корнеру на BBC Radio 1, Кудер сказал: «Бифхарт, он приходил, потому что у него были неприятности с его тогдашним гитаристом [Муном], страдавшим от нервного истощения, причиной которого был тот же Капитан Бифхарт.» Хотя Кудер считал, что Ван Влит «имел представительную внешность и был очень забавен»[37], и ему нравились некоторые его музыкальные идеи, но по его мнению, это было всё равно что влезть в осиное гнездо.

В то время атмосфера внутри группы была беспорядочная и скандальная. Френч вспоминает, как они собирались и переписывали тексты Ван Влита, которые теперь уже хранились в коробке. «Они были написаны на рваных клочках бумаги, салфетках, спичечных коробках, даже на туалетной бумаге», — сказал он в 1998 г. Марку Минскеру.[38]

Красноу привёл группу в студию Арта Лэбоу, этажом выше офисов компании — там они должны были сделать демо-записи с

Маркером в качестве продюсера. Там был также представитель лейбла Гордон Шрайок, следивший за тем, чтобы всё прошло как надо. Они записали три новые песни с участием и Муна, и Кудера — "Plastic Factory", "Yellow Brick Road" и "Sure 'NufPN Yes I Do", плюс инструментальный вариант "Electricity". На начальников Kama Sutra/Buddah песни произвели хорошее впечатление.

Столкновения между Ван Влитом и остальными участниками группы становились всё напряжённее, и дни Муна были сочтены. Кудер так описал то, что он увидел, придя на репетиции: «[Ван Влит] сказал: «Ну вот, я скажу тебе, что мы делаем и что мы не делаем. Первое, нахрен — это вон тот, нахрен, парень», — и он снова показывает на Муна. «Пошёл отсюда, Даг, пошёл вон отсюда. Ты нам теперь ни к чему.» Не помню, какие точно слова он говорил, но что-то вроде «уходи и дай нам заняться делом»… «Ещё хочу сказать вот что — басист Джерри в половине случаев не помнит партий. Я говорил ему, я учил его музыке.» А я говорю: «Ооо, хорошо-хорошо. Не всё сразу.»[39]

Мун вскоре ушёл. Кудер утверждал, что внезапно лишившийся прав гитарист направил на музыкантов арбалет с криком «Никому не двигаться!», но никто из остальных свидетелей происшествия не вспоминает об этом столь драматично. В доме действительно был арбалет, который время от времени использовался для борьбы с нашествием на сад белок, но Мун, видимо, не сделал ничего страшного, а просто поставил его на место. Его официальный уход был гораздо менее драматичен. Его формально попросил уйти Красноу, на которого была возложена грязная работа. Поскольку сразу же после ухода Муна в группу был взят Кудер, напряжённость в коллективе была высока.

Мун так рассказывал обо всей этой истории Элейн Шеперд: «К моменту выхода альбома песни стали немного более авангардными и немного более похожими на то, что было в более поздних альбомах Дона. Это был переходный период, и именно поэтому я и ушёл — из-за всех этих влияний. Это было не моё призвание. Когда всё становилось уже слишком замороченно, слишком дико, странно и авангардно, я чувствовал, что это не моё.»[40]

В уравнении стал появляться новый коэффициент — Ван Влит стал склонен к приступам паники. Он начинал глубоко и часто дышать, говорил, что боится сердечного приступа, и кто-нибудь увозил его в больницу Калифорнийского Университета. Маркер: «За пару лет до того его отец умер от инфаркта, и мы слышали одно и то же: «Знаете, что мой отец умер от инфаркта?» По его рассказу, врачи не смогли до него добраться. Другая версия: «Он

умер у меня на руках.» Так что он патологически боялся умереть от сердечного приступа.»

От ненасытного потребления ЛСД Ван Влиту, конечно, не становилось лучше. Он переводил свои страхи и тревоги в физические симптомы. Дону Элдриджу кажется, что приступы паники также «зависели от успеха». Ему слово: «Мне кажется, что эти приступы, возможно, были просто реакцией на кислоту. Не помню никаких таких происшествий с Доном, пока он не сел на ЛСД. Мы все понемногу лизали это «оконное стекло», и этого было достаточно, чтобы успех — да на самом деле что угодно — показался очень большим.»

В больнице пациенту объясняли, что это просто случайное повышение пульса и учащение дыхания. Также говорили, что у него предрасположенность к сердечным заболеваниям. Ему прописывали транквилизаторы, но он неизменно отказывался их принимать, опасаясь, что они притупят его творческий порыв. Маркер: «Я говорил — ты не хочешь принимать прописанное лекарство, от которого тебе, может быть, станет лучше и твои фальшивые приступы прекратятся, но в то же время ты принимаешь какую угодно дрянь, которую тебе дали на улице — не видишь тут противоречия?» Тогда он начинал какую-нибудь свою громкую тираду — отвлекающая тактика, чтобы сбить тебя с темы.» Алекс Сент-Клер окрестил эти приступы «Дон-патрулём» (по аналогии со старым фильмом времён войны *The Dawn Patrol),* потому что, по словам Маркера, «все эти заскоки и психические срывы всегда устраивались Доном на рассвете, когда нормальным людям хочется поспать». Он вспоминает один такой инцидент, произошедший у него в доме и причиной которого нечаянно стал он сам.

«Дон приехал на пару дней ко мне в Венецию, Калифорния. Как обычно, он глотнул какой-то непонятной кислоты, совершенно ничего не зная о её количестве и качестве. Его прилично понесло, а мы, как мне помнится, как раз смотрели по телевизору ужасный и неумышленно смешной фильм *Legs Diamond* — или что-то в этом роде — с теперь уже практически забытым актёром Рэем Дэнтоном.

Так или иначе, пик возбуждения у Дона уже начал проходить, но ему всё ещё что-то мерещилось и он был как бы слегка не в своём уме. Он захотел попить. Я напомнил ему, что он поставил апельсиновый сок и всякие алкогольные напитки в холодильник — ему даже виски нравилось ниже комнатной температуры. И вот он отправился на кухню, не включая свет, потому что всегда говорил, что кислота давала ему возможность видеть в темноте, как коту. Я слышал, как он открывает буфет, ища стакан.

Поскольку я тоже был слегка накручен, сказать ему, в каком буфете стаканы, было выше моих сил.

За пару месяцев до этого я был на дружеской вечеринке по поводу Дня Благодарения, и моей задачей было приготовить запеканку из сладкого картофеля и пару пирогов с ним же. Так что я зачем-то купил громадный пятнадцатифунтовый мешок сладкого картофеля — но конечно, съел его не весь и засунул остатки в сетке в буфет. Тогда я редко бывал дома и забыл об этой картошке.

Вот Дон на неё и наткнулся, когда полез за стаканом в верхний шкаф. Если оставить любой картофельный клубень в темноте на пару месяцев, в поисках места для корней и/или солнечного света он выпустит длинные отростки. Именно это и сделали оставшиеся почти 10 фунтов сладкого картофеля — они отпустили множество отростков длиной в два-три фута. Когда Дон в темноте открыл дверцу, на него свалились сотни длинных тонких белых отростков. Он испустил вопль (что-то вроде вступительного залпа Джеймса Брауна в "I Feel Good", только октавой выше). Через несколько секунд он вылетел из кухни, мертвенно-бледный, с глазами как крутые яйца, всё ещё вопя и неистово размахивая руками. Разорванные картофельные отростки висели у него в волосах и летали повсюду. Здоровый пучок приклеился спереди к его рубашке, ещё один свисал из кармана. Он начал орать, что на него напали инопланетяне, прятавшиеся у меня на кухне.

Мне понадобилось два часа, чтобы успокоить его и втолковать, что на самом деле произошло. Но к тому моменту он уже вошёл в режим «полномасштабный сердечный приступ» — это был один из его панических припадков. Пульс и дыхание крайне участились. У нас началась очередная серия хроники «Дон-патруля», и в половине пятого утра его пришлось отправить в палату скорой помощи медицинского центра UCLA. Там его уже хорошо знали. «Опять у нас, мистер Влит?» — спросил ординатор-резидент, уже имевший с ним дело. «Что на этот раз? Очередной сердечный приступ или атака космических пришельцев?»

Абсолютно ошеломлённый Дон спросил меня: «Чёрт, откуда он знает? Он что — экстрасенс?» Мне казалось, что я всё ему объяснил про картошку, даже показал ему её, но он сползал обратно в кислотный туман и мир фантазий. Дон в конце концов успокоился — или стал таким же спокойным, как обычно — и на следующий день сел за руль и уехал домой в пустыню. Несколько раз после этого, когда всплывала эта тема, он просил меня никому не рассказывать, что он испугался мешка картошки. Потому что, как он объяснял, «это как-то неудобно. Понимаешь, о

чём я?»»

Оказавшись в осином гнезде, Кудер получил роль музыкального режиссёра, аранжировщика и переводчика музыкальных идей Ван Влита. Они показались ему гораздо менее конкретными, чем те, к которым он привык. Десятилетием позже он так говорил Джону Тоблеру из журнала *Zig Zag:* «В каком-то определённом наборе нот ему хотелось и того, и этого. Как ты это сделаешь, ему было неважно — он хотел некого звучания. он смотрел на музыку таким нелинейным образом.»[41] Кудер уверенно взялся за свои новые обязанности и начал составлять и организовывать музыку. В 1996 г. Джон Френч так оценивал его вклад: «На *Safe As Milk* музыкальным режиссёром был Рай. В управлении людьми и в том, чтобы заставлять их делать то, что ты хочешь, у него не было такой силы, как у Дона, но у него была своя респектабельность, причём с ним было довольно легко работать. У Рая были большие технические возможности, и он знал, как взять обычные вещи и расположить их слегка иначе — чуть-чуть что-то сместить, и вещь станет уникальной.»[42] Как только материал получил определённую форму, Красноу привёл продюсера — Ричарда Перри. Ван Влит принял это решение без вопросов, помалкивая о своём договоре с Маркером, который «обработал» руководство лейбла, чтобы альбом был записан на 8-дорожечной аппаратуре в студиях Sunset Sound. Раздосадованный «предательством» Ван Влита, он бросил думать о менеджменте и после небольшой помощи в записи, больше не принимал участия в работе. Правда, оказалось, что Перри незнаком с микшерным пультом, и вскоре группа переместилась в студии RCA, где закончила запись на четырёх дорожках. Перри также помогал с аранжировкой музыки и подавал сигналы Ван Влиту, который часто бывал в дезорганизованном состоянии.

Красноу действительно был убеждён, что группа может стать круче Beatles и Rolling Stones, и хотя это оказалось выше их возможностей, они начали приобретать своё уникальное звучание. Его вера в них была абсолютной. В цитате без даты, перепечатанной в 1996 г. журналом *Goldmine,* Красноу говорил: «Бифхарт был для меня вдохновением. Его мозг, его раскрепощённые идеи, его многочисленные таланты. Для меня их суть была не в рок-н-ролле, а в том, откуда взялся рок-н-ролл. А также в линейной концепции музыки и её развитии.»[43] После всех предварительных переговоров, Капитан Бифхарт и Его Волшебный Ансамбль закончили запись своего дебютного альбома *Safe As Milk* весной 1967 г.

«Ну, я родился в пустыне», — поёт Ван Влит во вступительной песне, "Sure 'Nuff 'N Yes I Do", и пускается в метафорическое

путешествие из Ланкастера на новые территории. Вначале сопровождаемый только слайд-гитарой, он даёт краткий набросок своих путешествий в Новый Орлеан — пройдя сквозь бурю, он оказывается в залитом солнцем пейзаже, на который сверху смотрит луна, лезущая ему в глаза. В этих первых тактах он вновь звучит гораздо старше своих 26-ти лет, но он опьянён жизнью. Со вступлением Волшебного Ансамбля сразу замечаешь отличие их звучания от материала A&M: барабанная игра Френча наполнена хай-хетовыми вставками и старт-стопными восклицаниями, гитары Кудера и Сент-Клера вырезают новые ритмические формы, а у гибкого баса Хэндли хватает места для блужданий. В этом было коренное отличие Волшебного Ансамбля от однотипных групп — многие из них сыграли бы такую песню на основе незамысловатого фонового ритма. Но "Sure 'Nuff 'N Yes I Do" показала, что неугомонные изменчивые ритимические рисунки в "Here I Am, I Always Am" не были странным отклонением, а в самом деле становились неотъемлемой частью развивающегося стиля этой группы.

Посреди бурных образов природы в песне есть место и для бахвальства — Ван Влит разъезжает в своём новеньком «кадиллаке», приглашая «всех девчонок» подойти и посмотреть на него. Там же он впервые применяет высокий вокальный «икающий» звук, который стал одной из его торговых марок. Структурно песня основана на неувядающем блюзовом мотиве, напоминающем "Rollin' And Tumblin'" Мадди Уотерса, "Down In The Bottom" Хаулин-Вулфа и что-то ещё более древнее вроде Чарли Паттона.

Гонги и произнесённые шёпотом слова "zig zag" в начале "Zig Zag Wanderer" сразу настраивают на психоделическо-гаражный тон; в дальнейшем песню ведёт массивный эластичный бас в духе "Diddy Wah Diddy". В ритм вступают две гитары, а между Ван Влитом и Френчем развивается напористый диалог (Френч был взят в группу не только как барабанщик, но и как вокалист).

"Call On Me" — это прекрасный пример того, как группа умеет смешать звучания и стили современной эпохи, а потом добавить чего-то своего, чтобы получилась песня Капитана Бифхарта. Тремоло-гитары выводят протяжные фигуры, звучащие похоже на The Byrds (или даже The Searchers), которые потом совмещаются в духе формовки Byrds-элементов, продемонстрированной The Beatles в песне "If I Needed Someone" с прошлогоднего альбома *Rubber Soul*. Игра Хэндли тут особенно сладкозвучна; здесь же звучит и клавикорд Перри. Как только песня начинает звучать вполне прямолинейно, её развитие мгновенно разбивается странной интерлюдией тремоло- и пиццикато-гитар. Вступает

тамбурин перкуссиониста Милта Холланда, и под этой звуковой тяжестью барабаны становятся практически неразличимы.

У Ван Влита была легендарная способность копировать других певцов. Маркер вспоминает, как однажды он настолько точно воспроизвёл Джеймса Брауна, что он, потрясённый, чуть не съехал с дороги. Здесь Ван Влит исполняет свой соул-номер, который звучит как жуткая смесь Отиса Реддинга и Уилсона Пикетта. Кода, основанная на четырёхнотном припеве из хита The Crystals 1963 года "Then He Kissed Me", просто превосходна — Ван Влит вопит, воет и наконец восклицает: «Я на коленях!»

Хотя теперь он жил в Лорел-Каньоне, корни песен "Plastic Factory" и "Dropout Boogie" лежат в домашнем окружении Ван Влита. Пианист и композитор Гарольд Бадд вырос в Викторвилле, на южном краю Мохавской пустыни, и он так вспоминает социо-экономический нижний класс тех мест: «Теперь я оглядываюсь назад и вижу, что это подкласс особого класса американцев — то, что уничижительно называют «Белым Мусором» — лишённые прав трудяги, которым никогда ничего не удаётся.»[44]

«Фабрика — это не место для меня», — поёт Ван Влит на "Plastic Factory", а затем ворчит: «Босс, оставь меня в покое», насмехаясь над рабочим режимом, которого ему удалось избежать. Он играет на искажённой губной гармошке на фоне агрессивных, корявых гитар Сент-Клера и Кудера. Стандартный блюзовый текст и формат «куплет-припев» прерываются элегантным и очаровательно выпадающим из контекста куском в ритме вальса. Дон Элдридж вспоминает, что песня была написана о его конкретной работе на заводе Lockheed в Бурбанке. ««Уходи с этого убогого завода, чувак!» — кричал Дон. «Ты для него слишком хиповый!» Но все посетители автоклуба тоже казались ему неудачниками, которым в конце концов суждено работать в Sears Roebuck. "Plastic Factory" в общем направлена против истэблишмента, но конкретно она обо мне. Я хотел уйти с завода не меньше Дона, но он не считал нужным учитывать, что его табак и травка покупаются как раз на мою зарплату.»

В песне "Dropout Boogie" берётся афоризм выразителя интересов контркультуры и бескомпромиссного защитника ЛСД Тимоти Лири — «Настройся, включись, брось всё» — и переворачивается с ног на голову. Вариант «брось всё» (и стань частью развивающейся хиппи-среды) был неплох, если у тебя были средства к существованию, но если ты был бедняком, пытающимся жить с одним или двумя иждивенцами, об этом нечего было и думать.

В своих стихах Ван Влит говорит об этих трудностях. Переходя на рычание в стиле «защемлённой трахеи», он

разворачивает список инструкций: «найди работу», «ты должен обеспечить её». Персонаж песни сказал своей девушке, что любит её, и Ван Влит саркастически советует ему «отведи её к маме». Вопрос о том, бросит ли адресат его рекомендаций «всё» или примет решение катиться по отупляющей конвейерной ленте маленького городка «брак-дети-работа-смерть», остаётся открытым, и бесконечные вопросы Ван Влита постоянно возвращаются к одному и тому же: «И что же потом?»

Песня горячо-агрессивна. Первые две вступительные вокальные линии уже звучат достаточно неприятно, ритм-гитара вырубает куски из синкопированных рок-н-ролльных узоров Френча, но потом вступает вторая ультра-воинственная гитара со своим собственным глумлением, которая, хотя и сопровождает вокал, звучит так, как будто хочет начисто его скосить. Наступает теперь уже неизбежная интерлюдия, не имеющая ничего общего с предыдущей структурой песни; на этот раз это милый мотив, опять в ритме вальса, с маримбой Ван Влита, конкретизирующей мелодию (позже он утверждал, что мелодия дублируется ещё и неизвестной арфисткой).

На ошеломляющей песне «Электричество», более десятилетия остававшейся концертным фаворитом, Ван Влит порывает с традицией и направляется в волнующие новые области, которые позже стали его фирменным стилем. По крайней мере, таково общепринятое мнение, однако правда несколько более сложна. Первоначально песня была задумана в более явной восточно-психоделической модальной форме, а во время репетиций была переаранжирована (фактически переписана) Сент-Клером, Маркером и Кудером. Блюграссовый мотив Кудера стал её основной гитарной линией.

В кратком вступлении всё же чувствуется некая психоделическая экспансивность — Ван Влит поёт в унисон со слайд-гитарой Кудера. За тридцать секунд перед нами проносится вся гамма его вокального стиля — от скрипучего меланхоличного тона до удивительно дикого рёва — в то время как он, в качестве предисловия, поёт название песни.

Игру Сент-Клера в этой вещи надо особо отметить. Он барабанщик, и его чувство ритма сделало из него на редкость острого ритм-гитариста. Когда он выкладывался на полную катушку — как в «Электричестве» — он становился недосягаем. То же самое можно сказать и о Ван Влите, чей голос простирается над этой ритмической сеткой — поднимаясь от непринуждённых припевов к куплетам, исполненным с удивительной силой. Группа далеко ушла от скованного создания, игравшего в бальном зале Avalon меньше года назад. Тут они играют с таким

вкусом, что слушателю трудно усидеть на месте. Джону Френчу тоже трудно было усидеть на месте, но по другим причинам: «Первоначально — когда меня ещё не было — барабанный ритм представлял собой шестнадцатые ноты, исполняемые колотушками. В этой партии едва ли вообще был ритм — просто какое-то плавное движение. Когда они готовились к записи песни в студии — Дон знаменит такими вещами — он встал и сказал: «Мне бы хотелось, чтобы тут был немного другой барабанный ритм». А в студии сидело трое продюсеров, поглядывающих на часы.»

Ван Влит голосом изобразил Френчу совершенно другой ритм. Френчу было всего 18, это был его первый сеанс записи, но он не испугался, тут же выучил этот ритм и блестяще его сыграл. То, что получилось в результате, всем понравилось. «Когда сеанс закончился, мне стало гораздо легче», — позже признался он.[45]

Песня нуждалась в чём-то ещё, и у Ван Влита возникла идея наложить звук ручной мотопилы, разрезающей алюминиевый лист. В конце концов остановились на жужжащем звуке терменвокса — когда песня затихает, этот звук появляется вдалеке, как приблизительный слуховой аналог маяка, который светит через тёмные моря, описанные в песне. На этом инструменте сыграл Сэм Хоффман, и Ван Влит так описал его вклад Эллиоту Уолду в 1973 году: «Парень, который сыграл на нём на альбоме, был другом доктора Термена — тоже доктор, психиатр. Этот дядя мог со мной общаться, потому что я нарисовал то, что мне нужно, в виде графика — я же не пишу музыку — и - раз, с первого дубля он сделал именно то, что я себе представлял.»[46]

Если кому-то кажется, что песня была недостаточно напряжённой, то можно упомянуть, что на этом сеансе записи родилась одна из первых и наиболее известных легенд о Капитане Бифхарте. Считается, что в конце песни становится слышно (хотя различить это — даже при неестественно горячем желании — до сих пор невозможно), как голос Ван Влита перегружает и выбивает вокальный микрофон. Сразу же зажигаются предупредительные огоньки «Внимание: апокриф!».

Рассказы, подобные нижеследующему, только сильнее разжигают огонь легенды, но в 1984 г. на передаче радио WBAI ведущий Том Помпаселло вспомнил похожий инцидент на «Шоу Вуди Вудбери» — поздней ТВ-передаче 60-х годов. В этом шоу участвовали и Капитан Бифхарт с Его Волшебным Ансамблем — одетые (как вспоминает Помпаселло) в «самые возмутительные наряды». Вуди Вудбери слышал о пресловутом инциденте с выходом из строя микрофона и попросил Ван Влита повторить

этот подвиг. «Микрофон не только перегрузился, но и закоротил какое-то другое усилительное оборудование», — вспоминал Помпаселло.

В этой радиопередаче также было телефонное интервью с Ван Влитом, записанное годом раньше. Он сказал: «Сломать этот микрофон было парой пустяков. Я сделал это. Да, мне сказали — «Если ты можешь его сломать, как тогда в студии, когда записывал альбом — давай». Я ответил: «Э, постойте, у меня нет таких денег. Вы за него заплатите?» Они сказали: «Да, давай, дай ему как следует.» Я дал и сломал эту чёртову штуку. Слышали, как забулькало во время эфира? Я подумал: «И что же это я наделал? Теперь песню уже не допоёшь.»

В создании *Safe As Milk* участвовал ещё некий Херб Берманн — он внёс вклад в тексты большинства песен. В 1973 г. Ван Влит так объяснял его роль Коннору Макнайту из Zig Zag: «С этим чуваком я познакомился в пустыне — он был писателем, и мы сотрудничали на нескольких песнях. В то время группа меня совсем не слушала. они говорили, что мои песни для них слишком заумные. Я подумал, что если я буду сотрудничать с человеком, который считается профессиональным писателем, они по крайней мере будут это слушать — а то и играть.»[47]

Всё это казалось достаточно просто, за исключением того, что Ван Влит сделал из Берманна какого-то смутного, загадочного персонажа. «Меня знакомили с двумя или тремя разными людьми по имени Херб Берманн», — вспоминает Маркер. «И всегда была новая история.» У Ван Влита было несколько объяснений: что он был его сотрудник по стихам; что он был его адвокат; что поскольку у Ван Влита были разногласия с их бывшим менеджером, которому принадлежали издательские права, он решил на всякий случай отвести 50 % гонорара на это вымышленное имя. Вик Мортенсен также утверждает, что это он написал "Call On Me" ещё до своего призыва в армию, однако единственный из остальных участников группы, указанный в качестве сочинителя на обложке альбома — это Джерри Хэндли в песне "Plastic Factory".

Родом из Нью-Джерси, Херб Берманн переехал в Калифорнию в начале 60-х. Когда в 2000 г. его выследила газета Malibu Times, он так сказал журналистке Сьюзен Банн: «Мы с Капитаном Бифхартом связались в 1966-м. Я был поэтом. Я был ещё начинающим актёром. Я участвовал в телесериалах «Доктор Киллдэйр» и «Асфальтовые Джунгли», и решил, что могу писать. Я жил на Сансет-Стрип, где и происходило всё, что было связано с музыкой. Как у всех писателей, у меня была гора разных фрагментов, стихов и вдохновение на что угодно.»[48] Позже

Берманн переехал в артистическое сообщество в нижней части Топанга-Каньона. Он написал сценарий для находившегося в стадии обсуждения фильма «После золотой лихорадки» с Дином Стокуэллом, игравшим одну из главных ролей в «Докторе Киллдэйре». Вдохновлённый замыслом фильма, Нил Янг написал что-то вроде саундтрека. По иронии судьбы, альбом Янга *After The Goldrush* добился огромного критического и коммерческого успеха, а фильм так и не был поставлен. В 2003 г. кое-что из работ Берманна было опубликовано в сборнике «Бездельники из Бамбуковой Рощи: Поэзия нижней части Топанга-Каньона».

«Дон называл его Поэтом», — вспоминает Дон Элдридж. «Мы все тут же пускались в подколки — «Да, чувак, Поэт — это сила», или «Ни фига себе моща — это Поэт написал.» Когда я смотрел на реакцию Снауффера на всё это, со мной истерика делалась. Мы с Алом были согласны в том, что высочайшим достижением Херба было то, что он уговорил эту [существенно более молодую] женщину [партнёра Берманна] переехать к нему». Причина уклончивости Ван Влита состояла в том, что ему не нравилась мысль о том, что он пишет материал с кем-то ещё — кстати, ходят слухи, что весь текст «Электричества» написал один Берманн. Берманн к тому же производил на него весьма сильное впечатление, и он хотел восстановить свой авторитет после того, как забыл об осторожности.

Мысль Ван Влита, что художественный процесс должен быть сродни детской игре, находит буквальное воплощение в "Yellow Brick Road". Довольно абсурдные, изящные стихи, положенные на какой-то тустеповый ритм, рисуют идиллическую картину с очевидными коннотациями с «Волшебником из страны Оз». «Улыбающиеся дети» возятся на солнце с «мешками фокусников» и «конфетами на палочке». Когда Ван Влит просит свою «солнечную девочку» придти в его «жилище», это звучит определённо по-идиотски. Вдали позвякивает настроенная перкуссия Холланда, и когда всё это становится совсем тошнотворно, противовесом звучит рычащий припев.

"I'm Glad", написанная ещё в 1965-м — это яркий пример ду-уоп стиля на грани превращения в соул-балладу. Покинутый главный герой описывает разрыв отношений, однако продолжает утверждать, что рад таким хорошим временам. Его истинные чувства выдаёт фальцетный фоновой припев «Так печален, бэби», стльно напоминающий песню "Ooo Baby Baby" Смоки Робинсона и Miracles, выпущенную в 1965 г. фирмой Tamla Motown. Припеву придаёт силы духовая секция, звучащая так, как будто она перенеслась прямо из студий Stax в Мемфисе. Вокал Ван Влита великолепен, и хотя в нём есть привкус имитации, он более

прочувствованный, чем похожий материал, записанный Заппой в Студии Z.

Если «Электричество», во всей её микрофоноразрушительной славе — это самая волнующая и нутряная песня на *Safe As Milk,* то "Abba Zaba" — песня, наиболее часто исполнявшаяся на концертах — конечно, самая новаторская. Основу песни формирует причудливый рисунок каубелла и том-тома, сыгранный Френчем как некое приближение к африканскому ритмическому стилю. Песня движется вперёд, изредка приукрашиваемая перкуссией Холланда, острой аккордной работой, гитарной филигранью и прелестным дуэтом барабанов с басом Кудера в середине. С более прозаической стороны, название Abba Zaba носила конфета-помадка с начинкой из арахисового масла, которую Ван Влит ел в детстве. Он утверждал, что песня об эволюции, но опять-таки с другой стороны, повторяемая строка «Бабетта-Бабуинка» представляет собой имя, которым он в детстве называл обезьянку, изображённую на фантике.

"Where There's Woman" — это сравнительно неглубокая рок/соул-экскурсия с ленивым аккомпанементом на конгах. Несмотря на чувственный, мелодичный вокал Ван Влита, песня оставляет хмурое и серьёзное впечатление — пока не начинается хриплый припев, которому подтягивает и Френч. Ближе к концу песни Ван Влит испускает высокий восклицательный вопль, ставший ещё одним его фирменным знаком. Абсолютным контрастом звучит его открытая демонстрация своих влияний — вариант песни "Grown So Ugly" блюзового певца/гитариста Роберта Пита Уильямса. Оригинал был выпущен на альбоме 1960 года *Free Again* — первой записи Уильямса после досрочного освобождения из тюрьмы, где он сидел за убийство. Тогда ему было 46, и песня воспринимается как реквием по испорченной жизни. Уильямс смотрит в зеркало и, в ужасе от своего постаревшего лица, объясняет: «Я стал таким уродом, что не узнаю себя.» Вариант Волшебного Ансамбля радикально отличается от оригинала и демонстрирует мастерство Кудера как аранжировщика. Ритмические причуды, заложенные в дельта-блюзе, крайне преувеличены в возбуждённой, сложной аранжировке, с фрагментами в семи- и девяти-дольных размерах. Волшебный Ансамбль, смело на неё набрасываясь, звучит очень уверенно. У Ван Влита поначалу были проблемы с усвоением ритмических перемен — что неудивительно, учитывая ритмическую сложность песни — но в конце концов он заменил экзистенциальную панику оригинала иронически-фиглярским прочтением.

Самая навязчивая песня на *Safe As Milk* — это эпизодический финал "Autumn's Child". Ван Влит вглядывается в фантастический

ландшафт прошлого, а Френч подпевает в жутко-неспокойном припеве «Возвратись на десять лет назад». В куплетах на фоне заунывных гитар и барокко-клавесина Перри зловеще жужжит терменвокс, а стихи Ван Влита временами граничат со свободно-ассоциативной поэзией. Тут опять присутствуют некоторые модные тогда поп-элементы, однако в непривычных сочетаниях. Части песни соединяются при помощи деликатных гитарных связок, каждый раз звучащих немного иначе. В этой вещи с её сюитоподобной природой краткий фрагмент прямолинейного рока кажется странно назойливым.

Кудер придал блюзу новую конфигурацию на "Grown So Ugly", но на него также произвели впечатление более радикальные идеи Ван Влита, как он и засвидетельствовал в интервью Элейн Шеперд: «Мне была очень по душе "Autumn's Child", потому что в ней было немного четырёх четвертей. Понимаете, у него была пара идей. Например, если ты держал грув слишком долго, это было банально — то есть он не хотел этого делать, таких вещей, которые действительно играются в размере на 4. Для того, чтобы они начали действовать, понадобилась неслабая работа. Это было нелегко. Разумеется, ничего из этого не было написано на бумаге, да и понималось не особенно хорошо, но в этом тоже была своя привлекательность.»[49]

Никому из группы не понравилась продюсерская работа Перри, и Красноу перемикшировал альбом. Кудер где-то говорил, что он считает *Safe As Milk* великой пластинкой — если бы не продюсерская работа. После перемены студии у них осталось гораздо меньше места для эксперимента, и песни пришлось «впихивать» в две дорожки вместо четырёх, оставив две на вокал и наложения. В результате такого процесса качество может пострадать; это наиболее вероятное объяснение того, почему на "Call On Me" барабаны куда-то пропадают.

Safe As Milk был исключительным дебютом и большим достижением для группы, в составе которой было двое тинейджеров. Было похоже, что Капитан Бифхарт и Его Волшебный Ансамбль встали на верный путь, и донесут свою уверенную, новаторскую музыку до широкой публики. После почти провала с "Diddy Wah Diddy" (которая была ритм-энд-блюзовой песенкой 10-летней давности), они вынесли на суд слушателей оригинальную блюз-соул-психоделик-рок-н-ролл-амальгаму, как на заказ сделанную для расширенных сознаний и музыкальных вкусов 1967 года. Шанс большого прорыва для группы представился, когда они записались в программу Монтерейского поп-фестиваля, проходившего 16 июня. В программе были также Jimi Hendrix Experience, Отис Реддинг и

Дженис Джоплин. Для того, чтобы привыкнуть к большой арене, за неделю до фестиваля они «размялись» на «Ярмарке-фантазии Волшебной Горы» в Маунт-Тамалпаисе к северу от Сан-Франциско. Это было мероприятие на открытом воздухе по типу "love-in", которое не привлекло большого внимания прессы, но дало группе идеальную возможность устроить «тест-драйв» своей программы.

Выступление Волшебного Ансамбля стало полным провалом. Ван Влита всё ещё посещали его приступы тревоги, к тому же его нервы были вконец издёрганы неким психоделическим веществом. Фарс начался сразу же после начала представления, когда он заметил в толпе женщину, смотрящую на него. Её лицо внезапно превратилось в рыбью морду с пузырями, вылетающими изо рта. В этот момент его сознание отключилось.

Френч — Элейн Шеперд: «Мы начали играть «Электричество». Дон выходит с этим своим «ИИ-ЛЕК-ТРИС-АТИ» и вдруг показывает на публику и останавливается. Мы начинаем играть песню, а он стоит как вкопанный. И вот он повернулся — очень спокойно и сдержанно — поправил галстук, шагнул вниз с десятифутовой высоты сцены и упал на менеджера.»[50]

Кудер: «Мы продолжали играть без певца. Никто не обращал на нас внимания. Всё равно все были не в своём уме. Публика пришла повеселиться — ей насрать. Я сел в наёмную машину, вернулся в город, сел на самолёт и улетел домой. Это было всё.»[51]

Френч проводил Кудера до машины, пытаясь убедить его не уходить, но на этот раз поколебать его было невозможно. Если Ван Влит проделал такое в Маунт-Тамалпаисе, что же будет под светом прожекторов в Монтерее? Он не находил в себе сил, чтобы остаться и посмотреть. Он сделал работу, о которой его просили, и уже через несколько месяцев почувствовал, что с него хватит: «Все эти бифхартовские штучки были страшны — если завязнуть во всём этом, можно и умереть. Я понял, что если не уберусь из города, мне не жить.»[52]

В 1977 году Кудер сказал Джону Тоблеру: «В то время этот парень казался мне странной фигурой — что-то вроде циркача, карнавального персонажа, который какое-то время развлекает вас. Потом я решил, что мне нужно поменьше развлекаться такими зрелищами. Я не видел никакого будущего в нашей совместной работе; кроме того, это была довольно-таки милитаристская реприза, и всё в нём отзывалось коричневой рубашкой.»[53]

Ван Влит изложил свой взгляд на ситуацию в 1973 году в интервью Коннору Макнайту из Zig Zag: «Он бросил меня прямо

перед монтерейским фестивалем — я считал это ужасным поступком. Ему нужно было сказать мне о своём настроении, пока всё ещё не зашло слишком далеко.»[54]

У Волшебного Ансамбля уже сформировалась репутация, однако она была ограничена пределами Сан-Франциско и Лос-Анджелеса. Не случись катастрофы в Маунт-Тамалпаисе, кто знает, как сложилась бы карьера Волшебного Ансамбля, если бы они сыграли хороший концерт в Монтерее и попали в фильм об этом событии. Во всяком случае, репутациям Хендрикса, Реддинга и Джоплин это не повредило. Однако, хотя ложно-патетическое выступление Ван Влита и стало причиной ухода Кудера, Дон вскоре собрался с силами и в следующем месяце группа поддерживала The Yardbirds в Сивик-Аудиториуме в Санта-Монике.

После того, как Кудер сложил с себя обязанности, в группе недолго играл гитарист Джерри МакГи, но он тоже ушёл, увидев новый материал. В октябре 1967-го его заменил гитарист Джефф Коттон, игравший вместе с Френчем в Blues In A Bottle. До того Коттон играл в Merrell & The Exiles с вокалистом Мерреллом Фанкхаузером. Коттон быстро становился блюзовым гитаристом-новатором со склонностью к экспериментам. В интервью журналу Goldmine в 1996 году Фанкхаузер вспоминал, что Ван Влит уже тогда интересовался Коттоном: «Ещё когда мы с Джеффом репетировали в The Exiles, Капитан Бифхарт приезжал ко мне домой, сидел снаружи в своём чёрном «ягуаре-седане» и слушал нас, а потом расспрашивал людей о том, кто у меня играет.»[55]

Safe As Milk был выпущен «Буддой» в сентябре 1967 г. и, как и намечал Красноу, стал первой пластинкой лейбла. На оригинальной американской обложке был помещён гротескный фотомонтаж группы (в котором также присутствовали Красноу и Ричард Перри) с загадочной надписью: «Пусть младенец Иисус заткнёт тебе рот и откроет разум». В рамках причудливой рекламной кампании была выпущена бесплатная наклейка на бампер, на которой название альбома соседствовало с изображением головы ребёнка. Однако альбом лучше запомнился по более поздней обложке со сделанными «рыбьим глазом» фотографиями группы, которая выглядит как компания хорошо одетых головорезов. Фотографии Гая Уэбстера обрамлены чёрно-жёлтым дизайном, сделанным на основе фантика от «Аббы Забы». Теперь всё выглядело многообещающе. Хотя Волшебный Ансамбль был выселен из дома в Лорел-Каньоне, они нашли новое жильё в близлежащей Тарзане (где у создателя Тарзана Эдгара Райса Берроуза было большое поместье), куда с ними переехал и новый гитарист, тем самым прибавив группе

стабильности. Важнее всего было то, что у них был довольно влиятельный лейбл и амбициозный менеджер (Красноу), которому нравилась их музыка. К сожалению, Kama Sutra Records, более сведущие в проталкивании таких групп, как Sopwith Camel и The Lovin' Spoonful, не смогли обеспечить альбому большого радиоэфира — даже на альбомно-ориентированных FM-радиостанциях. Без этой жизненно важной составляющей альбом расходился весьма слабо.

ВАШ ПСИХОДЕЛИЧЕСКИЙ ЗЕЛЬЦЕР, СЭР

Мы делаем новый альбом — он по-настоящему замороченный. Надеюсь, мы не войдём в моду.

Дон Ван Влит — Тони Уилсону, Melody Maker, 3 февраля 1968.

Следующим проектом Волшебного Ансамбля должен был стать двойной альбом с рабочим названием *It Comes To You In A Plain Brown Wrapper*. Записываться группа отправилась в голливудскую студию TTG в ноябре 1967 г.; обязанности продюсера лежали на Бобе Красноу. После сжатости и краткости *Safe As Milk* Ван Влит хотел «растянуться посильнее» и сделать нечто навороченное — несомненно, его подстёгивали возрастающий интерес к «свободному» концу джазового спектра и собственные «расширяющие психику» рекреационные привычки. На первых сеансах все они неплохо «растянулись» (по крайней мере, в продолжительности) и выдали три массивных психоделических блюзовых джема. Захватывающие всю установку рисунки Джона Френча продвинули его исследования на отдельных частях *Safe As Milk* на шаг вперёд, а бас Джерри Хэндли (которому удавалось звучать одновременно деревянно и резиново) метался туда-сюда в этом расширенном пространстве. Гитары Алекса Сент-Клера и Джеффа Коттона начали плести новую сеть; при этом раскрепощённая ритм-работа основателя группы великолепным образом сталкивалась с мелодическими изгибами и кружевной, поющей слайд-гитарой новичка.

"Tarotplane" берёт своё название от "Terraplane Blues" — песни, написанной Робертом Джонсоном о популярной автомашине 20-х гг. Несколько строк из неё проскакивают на поверхность, вместе с кусочками "You're Gonna Need Somebody On Your Bond" Слепого Уилли Джонсона, "Grinning In Your Face" Сана Хауса и "Wang Dang Doodle" Уилли Диксона. Ван Влит также импровизирует свой собственный текст. 19-минутный заезд в новой специализации Волшебного Ансамбля растягивает их блюзовые ассоциации практически до предела. Но по мере приближения к концу песни возникает ощущение, что музыканты уже давно сказали всё, что могли и заканчивают песню на

автопилоте. Голос Ван Влита тоже начинает звучать иначе — время от времени он пропускается через гитарный усилитель Fender, что даёт эффект тремоло-дрожания и делает звук «защемлённой трахеи» ещё резче. Он также отчаянно играет на губной гармошке, а своеобразной кульминацией становится его вступление на шенае (индийский духовой инструмент, подарок Орнетта Коулмена) — искажённый призывный возглас в несвязанной тональности. Учитывая содержание и формат вещи, слегка удивляет то, что её (впрочем, как и других) авторство приписано одному Ван Влиту.

На "25th-Century Quaker" происходит встреча «детей цветов» с квакером 25-го века, переходящая в поток таких образов, как «лица из синего сыра» и «глаза, трепещущие как открытая настежь дверь»; всё это заканчивается примерно на десятой минуте. В тот период группа выходила на сцену в чёрных квакерских костюмах и даже сыграла пару концертов под именем 25th-Century Quakers, после чего вернулась к первоначальному названию. Гай Уэбстер вспоминает фотосессию, на которой вся группа позировала в квакерском облачении. Эта краткая перемена лица была основана на идее, которую Ван Влит в предыдущем году обдумывал вместе с Доном Элдриджем (который происходил из пятидесятников). Слово Элдриджу: «Хотя мы с Доном относились к этому серьёзно, дальше обсуждений дело не пошло. Я думаю, что в представлении Дона главным персонажем новой группы должен был стать я — в образе рокера 50-х. В то время я выглядел как стереотипный Рики [Нельсон]/Элвис. Дон хотел, чтобы на соло-гитаре играл Джефф Коттон, но потом взял его к Бифхарту. Меррелл Фанкхаузер и я занялись каким-то новым проектом[56], и Quaker кончился, не успев начаться.»

Песня "Mirror Man" впервые появилась на репетициях в Ланкастере в 1966 г. — как говорит Френч, Даг Мун использовал её в качестве трамплина для исследовательских гитарных экскурсов. Тут вся группа мчится в продолжительном гипнотическом груве, но хотя их игра более чем компетентна, в конечном итоге их сковывает то обстоятельство, что в песне нет ничего, кроме трёхаккордного риффа, а её продолжительность (15 минут) слишком велика для того, чтобы получилось что-нибудь хорошее. Однако если этот формат выглядит потенциальным коммерческим самоубийством, не стоит забывать, что продолжительные блюзовые джемы были частью тогдашнего музыкального порядка. На *Da Capo,* альбоме группы Love 1966 года, блестящая первая сторона соблазняет излишне доверчивых слушателей, после чего они теряются в нескончаемом потоке, занимающем всю вторую сторону и ошибочно названном

"Revelation" (Откровение). Grateful Dead пускают слушателей в ошеломляющее путешествие на первой стороне их альбома *Anthem Of The Sun* (1968), но после того, как пластинка переворачивается, начинается разочарование — в виде утомительной блюзовой разминки длиной в четверть часа под названием "Alligator". Наверное, первая сторона — это Инь, вторая — Ян.

Эти песни были задуманы как «живая» часть двойника и сделаны в свободно-блуждающем стиле, который начинал преобладать на концертах группы. Но что касается песен, записанных в следующие несколько недель, тут Капитан Бифхарт и Его Волшебный Ансамбль шли вверх по экспоненте. Соул-имитации и исследовательский блюз-рок альбома *Safe As Milk* уступили место удивительно оригинальной партии нового материала — калейдоскопичным полиритмичным песням с психоделическими элементами, изредка прерываемым пассажами свободной формы: "Trust Us", "Beatle Bones 'N' Smokin' Stones", "On Tomorrow", "Kandy Korn", "Safe As Milk", "Moody Liz" (с её извилистой кодой для двух гитар), скупая и загадочная "Korn Ring Finger", "Gimme Dat Harp Boy", "Big Black Baby Shoes", "Flower Pot" и "Dirty Blue Gene". На мысль о предполагаемом формате *Wrapper* группу вполне мог навести вышедший в 1966 г. двойной альбом Матерей Изобретения *Freak Out,* а также сильное желание Ван Влита казаться равным соперником своему другу и конкуренту Фрэнку Заппе.

Теперь можно только гадать, что могло бы выйти из *Brown Wrapper* — многие песни были выброшены из программы ещё на стадии записи аккомпанемента. Это означает, что идея диска как единого целого была похоронена. Почему так произошло, объяснить трудно. Проблемы с фирмами грамзаписи и контрактами поднимались на новый уровень сложности, и подробности покрыты туманом — не из-за провалов в памяти участников, а потому, что никто, похоже, даже тогда не представлял себе, что происходит. Наиболее благовидное объяснение состоит в том, что Buddah, как и A&M прежде, были неприятно удивлены этим новым радикальным материалом. Пока что они оставили Капитана Бифхарта и Его Волшебный Ансамбль в своих списках, но их новый проект был приостановлен.

Было организовано «коллективное шоу» Buddah — главным образом для того, чтобы дать приличное освещение вновь основанного лейбла на MIDEM (Marche International du Disque et de l'Edition Musicale) — ежегодном съезде деятелей музыкального бизнеса в Каннах, Франция. По графику, Капитан Бифхарт и Его Волшебный Ансамбль должны были сначала нанести первый

визит в Британию, а потом присоединиться к остальным сотрудникам лейбла во Франции. Хотя им ещё нужно было отыграть на Восточном Побережье Америки, остановиться в Лондоне имело смысл. Их тамошняя репутация быстро росла, и Record Mirror называл их «одной из наиболее известных в Британии американских групп». Это была почти исключительно заслуга Джона Пила, который регулярно ставил вещи из (тогда только импортного) *Safe As Milk* в своих радиопередачах Perfumed Garden и Top Gear. С деловой стороны, английская фирма Pye Records планировала начать распространение продукции Kama Sutra/Buddah. Группа прибыла в Лондон 18 января 1968 г.; они должны были сыграть в Speakeasy — модном сборном пункте людей, связанных с музыкальным бизнесом, а также дать два концерта в Middle Earth — неофициальной штаб-квартире красочной лондонской подпольной сцены. К этим выступлениям Pye приурочили выпуск сорокапятки "Yellow Brick Road"/" Abba Zaba"; вскоре за ней последовало запоздалое английское издание альбома.

Координатором тура был Питер Миден, бывший протеже менеджера Rolling Stones и гуру шоу-бизнеса Эндрю Луга Олдхема. Какое-то время он также был рекламным агентом The Who — ещё когда они назвались The High Numbers. Убеждённый «мод», Миден стал сторонником Бифхарта после того, как купил импортный экземпляр *Safe As Milk*. Вспоминая те времена в 1972 г. в журнале Record Mirror, Норман Джоплинг сказал, что начав работу с коллективным шоу Buddah и пригласив в Лондон Капитана Бифхарта и Его Волшебный Ансамбль, «Питер фактически сам себя вышиб из бизнеса»[57]. Но неприятности начались сразу же, как только группа приземлилась в лондонском аэропорту Хитроу. Миден упустил из виду кое-какие бумажные дела, и они прибыли, не имея разрешения на работу. Полностью эта странная ситуация была задокументирована в официальном отчёте, найденном (вместе с другими бумагами Иммиграционного Департамента) в 1986 г. на мусорной свалке в Хаунслоу близ Лондона.

Документ от 24 января 1968 г., озаглавленный «Отчёт об отказе во въезде (Примечания)», описывает причины 4,5-часового задержания группы. «Примечания» содержат избыточно подробные и косвенно обвиняющие описания внешнего вида группы: «Мистер ВЛИТ — лидер американской «поп-группы», известной как Волшебный Ансамбль Капитана Бифхарта», специализирующейся на так называемой психоделической музыке и в настоящее время очень популярной в некоторых районах Западного Побережья Соединённых Штатов. Участники группы

прибыли вместе и имели очень странный внешний вид, будучи облачены в разнообразные одежды — от «джинсов» до пурпурных брюк и рубашек разнообразных оттенков; их головные уборы варьировались от конических шляп «охотников за ведьмами» до ярко-жёлтых защитных шлемов, подобные которым носят инженеры-строители.

«У офицеров на пропускном пункте были богатые возможности составить первое впечатление о группе, т. к. её участникам потребовалось полных десять минут, чтобы выполнить сравнительно простую операцию заполнения их въездных карточек. Когда они наконец подошли к столам, опросить их оказалось несколько затруднительно, т. к. они, по-видимому, находились на совершенно другом умственном уровне, в связи с чем им оказалось трудно уяснить основные принципы паспортного контроля.

«У всех пятерых участников группы при себе были билеты из Лондона в Ниццу и далее в Лос-Анджелес; они сказали, что по пути во Францию просто хотели провести неделю в нашей стране. Никто из них, казалось, не был уверен в цели визита в Британию — одни говорили, что приехали чисто ради отдыха, другие — для того, чтобы встретиться с представителями прессы. Однако все они единодушно отрицали, что у них имелось какое-либо намерение заняться во время пребывания в стране какой-либо работой по найму. Исследование денежных средств, имевшихся при себе у участников группы, показало, что у них было очень мало денег; мистер Ван Влит имел при себе 2 фунта 10 шиллингов, а также 20 марок (2 фунта).»

Отчёт описывает Мидена как «джентльмена, одетого в американском стиле, с длинными растрёпанными волосами и сигаретой, висящей на нижней губе.» Миден назвался представителем фирмы New Wave Records, которая согласовала этот визит с Kama Sutra/Buddah. Предложение Мидена представить необходимую информацию для удостоверения своих полномочий успеха не имело — «он не привёл никаких доказательств своей связи с этими компаниями, помимо рекламной листовки и неозаглавленной почтовой бумаги.»

Работники иммиграционного отдела начали смотреть на Мидена ещё более подозрительно, когда офицер Особого Отделения сообщил им, что «мистер МИДЕН известен как осуждённый за незаконное хранение пистолета Bren, угон транспортного средства и продажу опьяняющих напитков без лицензии». В обстановке, всё более напоминавшей фарс, Миден также стал отрицать, что группа прибыла в Британию для работы, настаивая, что у них была всего лишь назначена встреча с

прессой.

Чиновники иммиграционной службы были более осведомлены, чем казалось безмятежному Мидену и ещё более безмятежной группе. Они заглянули в последний номер New Musical Express, увидели объявления о концертах, и по телефону подтвердили, что от группы на указанных площадках ожидали полных концертов. Читаем отчёт дальше: «Перед лицом фактов мистер МИДЕН поначалу настаивал на своей невиновности, но в конце концов и он, и группа признали, что с ними были заключены ангажементы. Затем мистер МИДЕН просил о снисхождении, ссылаясь на собственную глупость, однако этот довод был отвергнут.»

В запутанную сеть последовавших за этим переговоров были вовлечены Министерство Внутренних Дел, глава иммиграционной службы, Министерство Труда, Pye Records, Арти Рипп из головного офиса Kama Sutra и профсоюз актёров; после этого группа была временно отправлена во Франкфурт, а Мидену Рипп, видимо, сказал, что его связь с Kama Sutra «немедленно прекращается». Впоследствии Миден пытался оправдаться, сказав журналисту Melody Maker следующее: «Откровенно говоря, я не думаю, что Pye до конца понимали, что было у них в руках, но всё равно — отсутствие связей с ними было нейтрализовано успехом Капитана Бифхарта.»[58]

В недавней статье об этом инциденте, помещённой в служебном журнале отдела по иммиграции и делам национальностей Министерства Внутренних Дел Focus, Стив Эрл добавил такой постскриптум: «Другие свидетельства об этом инциденте сообщают, что когда сотрудники иммиграционной службы спросили участников группы, кто они такие, Бифхарт ответил, что они странники из 25-го века. Будучи спрошен о фотоаппарате, висевшем у него на шее, он отвечал, что это член группы.»[59]

Проведя ночь в Ганновере, Волшебный Ансамбль прибыл обратно в Англию на следующий день — на этот раз уже законно. Джону Пилу выпала честь представить их в рамках их британского дебюта. Это было эмоциональное событие: «Я начал представлять группу в клубе Middle Earth, но эмоции настолько меня переполняли, что я заплакал и был вынужден прервать свою речь на половине. Я сказал: «Я никогда не мечтал, что мне представится возможность сказать вам эти слова… это Капитан Бифхарт и Его Волшебный Ансамбль.»»

Выступлению группы была посвящена рецензия в International Times: «В группе два гитариста, применяющих «бутылочные горлышки» и грохочущий барабанщик в стиле [Митча] Митчелла;

тяжесть их звука стала крепким ритмическим трамплином для поразительного голоса Бифхарта, который напоминает молодого Хаулин-Вулфа с кольцевым модулятором в глотке и вливается в звучание группы как шестой инструмент.

«Их использование непосредственной обратной связи и разнообразных других простых электронных шумов (вроде пропущенного через усилитель сита для муки) не было большим откровением для юных посетителей Middle Earth, но стало интересным дополнением к традиционным рок-номерам, придав инструментальным вещам некоторый джон-кейджевский налёт.»

Даже в психоделические 60-е, усиленное сито для муки не смогло совершить прорыв и стать рок-н-ролльным инструментом. Можно предположить, что «юные посетители», пришедшие посмотреть Бифхарта под воздействием такой сахарно-ватной (хоть и весьма чудной) поп-пьесы, как "Yellow Brick Road", или каких-то других песен с *Safe As Milk,* были шокированы одной продолжительностью их концертных экскурсов. На одном из концертов в Middle Earth песня "Tarotplane" достигла получасовой отметки. Другим людям всё это нравилось. В 1995 г. Жан Скривнер вспоминал, что Ван Влит был «можно сказать, ошеломлён» тамошним приёмом и объявил: «Это самое фантастическое шоу, какое я только видел.»[60] Правда, на толпу в Speakeasy они не произвели особого впечатления. «Что-то плохое настроение в этом месте»[61], - сказал Ван Влит International Times.

Британская пресса жаждала встретиться лицом к лицу с феноменом Бифхарта. После второго концерта в Middle Earth компанейски настроенный Ван Влит приветствовал в своём гостиничном номере Тони Уилсона из Melody Maker. Он сказал Уилсону, что музыканты были так возбуждены, что после предыдущего выступления не смогли заснуть. Они чем-то занимались на заднем плане (видимо, репетировали новую песню), причём Джон Френч колотил палками по каким-то чемоданам. Уилсон назвал его «высоким и таинственным». Френч среднего роста, но в пьянящей атмосфере того времени он, наверное, казался колоссом.

Ван Влит восторгался будущим двойным альбомом *Wrapper* и рассказывал о происхождении Волшебного Ансамбля. «Мы записали песню "Diddy Wah Diddy", которая была хитом на американских проигрывателях; потом проигрыватели перестали крутиться, а мы перестали её играть — и начали осознавать, что всё это было ничем. Мы провели год в изоляции в пустыне — там мы собрались с мыслями. Мы улетели в пустыне», — загадочно заключил он. Говоря о приписываемых Джерри Моссу из A&M

словах, что «Электричество» слишком отрицательно и небезопасно для его дочери, Ван Влит с восторгом распространялся об их тогдашних отношениях с Красноу. «Мы нашли Боба Красноу, которому не казалось, что наша музыка отрицательна. Он выпустил пластинку и она хорошо пошла в Штатах.»[62]

Заявления Ван Влита о существовании и скором выпуске нового материала стали постоянной темой интервью на всём протяжении его карьеры — в этом случае речь зашла о новой песне "Fifth Dimensional Judy". Музыкальная пресса всегда была полна подобных утверждений — музыкант X заявляет, что у них появился сумасшедший новый курс, или чумовой побочный проект, или они теперь будут сниматься в кино и т. д. Если бы всё, о чём говорилось в таких случаях, действительно осуществилось, то объём продукции большинства рок-групп удвоился и все они стали бы деятелями нового Возрождения. Зазор между тем, что Ван Влит мимоходом обещал и тем, что было реально произведено, был гораздо более широк (и гораздо более провокационен), чем у большинства рок-специалистов. Интервью с Уилсоном Ван Влит завершил цитированием нескольких строк из одной новой песни — "Trust Us": «Что я хочу сказать, это — «Пусть живые живут, а умирающие умирают». Это из одной нашей новой песни — "You Gotta Trust Us". Парень, мне бы хотелось спеть её перед Иммиграционным Бюро. Эти таможенники были так высоко-мерны. Да, тут дефис.»[63]

В конце января Капитан Бифхарт и Его Волшебный Ансамбль записали в студии BBC на Майда-Вале в Лондоне программу для передачи Пила Top Gear. Для продвижения запоздавшего с выходом нового альбома они выбрали несколько вещей из *Safe As Milk*. Этот сеанс записи, вышедший в эфир в феврале, содержал следующие песни: "Yellow Brick Road", "Abba Zaba", "Electricity" и "Sure 'NufPN Yes I Do".

Рецензия на *Safe As Milk* в Melody Maker была наполнена изощрёнными газетными штампами того времени. Анонимный автор утверждал, что альбом звучал «причудливо старомодно»; «этот рок построен на мощном ритме, но почему он должен понравиться лондонским элитарным клубам, для меня большая тайна.» «Бравый Капитан» был описан как нечто вроде «помеси Томми Брюса с Лордом Сатчем».[64] Если наш герой и знал этих артистов, то едва ли был очень польщён сравнением с ними.

После выступлений в Middle Earth и Speakeasy Капитан Бифхарт и Его Волшебный Ансамбль вылетели в Канны, чтобы сыграть на фестивале MIDEM вместе со своими товарищами по лейблу Пенни Николс и Андерсом и Понсиа. Рассуждая задним

числом, трудно понять, что они делали на этом празднике музыкального бизнеса, особенно под эгидой фирмы, имевшей совершенно другое музыкальное направление. Пенни Николс была автором-исполнителем в духе Джони Митчелл, а Андерс и Понсиа — авторами песен и студийными музыкантами, аккомпанировавшими студийным коллективам типа софт-роковых групп The Tradewinds и The Innocence.

Во Франции состоялась знаменитая съёмка выступления Капитана Бифхарта и Его Волшебного Ансамбля на пляже, на каком-то дощатом помосте в лучах зимнего солнца на фоне окружающего их Средиземного моря. Видеосъёмка двух песен — "Electricity" и "Sure 'Nuff 'N Yes I Do" была показана во французской телепрограмме Bouton Rouge. Группа сыграла крепко и жёстко, а Ван Влита с его головным убором — цилиндром — затмил Джефф Коттон, надевший жёлтую каску, вызвавшую такие подозрения в аэропорту Хитроу.

Съёмка была хорошим рекламным ходом, но такая необходимость возникла лишь потому, что группу не пригласили на празднества MIDEM. Ван Влит иронически посвятил вступление своим друзьям в музыкальном бизнесе. Правда, группа сыграла в Каннском Казино в одной программе с The Crazy World Of Arthur Brown, Fairport Convention и Blossom Toes.

В то время The Crazy World Of Arthur Brown раздвигали границы английской психоделии, а Браун обладал замечательным голосом, способным потягаться с медвежьим баритоном Капитана. Однако его беспокоило присутствие Ван Влита. Барабанщик группы Дракен Тикер так вспоминал MIDEM в 1990 г., в интервью Марку Пэйтрессу: «В 67-м [так в тексте] мы провели неделю с Бифхартом на юге Франции, на каннском фестивале MIDEM. Я был абсолютно заворожён. Я думал, что Артур был самым безумным и задушевным певцом-шоуменом рок-сцены, но после того, как я увидел Бифхарта, Артур отодвинулся на второе место. Артуру он тоже нравился, но для него было важно, чтобы его не воспринимали как клона Бифхарта. Поэтому он старался как-то снизить впечатление, которое на нас производил Бифхарт, и это было неправильно.»[65]

По возвращении домой оказалось, что деловые вопросы достигли сложности лабиринта, и вскоре после приезда из Канн Buddah отказались от услуг группы. Вначале их убедил подписать контракт Красноу, но сейчас лейбл стал больше интересоваться продюсерской командой Джерри Касенец-Джефф Кац, которые ввели в обращение термин «бабблгам-музыка». В конце года Buddah выпустили сорокапятку "Quick Joey Small", изданную от имени The Kasenetz-Katz Singing Orchestral Chorus. В

комментариях на обложке сборника 1969 г. *Buddah's 360 Degree Dial-A-Hit* читаем: «Когда два года назад организовались Buddah Records, большинство песен были о преступности, войне и депрессии. Тогда нам казалось, что есть место и для нового типа музыки — музыки, которая должна делать людей счастливыми.» Втиснуть новый материал Капитана Бифхарта и Его Волшебного Ансамбля в этот наивный подростковый шаблон было бы, мягко говоря, трудно.

Продолжают циркулировать слухи о всевозможных закулисных соглашениях между Красноу — который теперь пытался основать свой собственный лейбл Blue Thumb — и какими-то другими компаниями грамзаписи, в надежде заручиться финансированием сеансов записи, из которых должен был получиться второй альбом Капитана Бифхарта *Strictly Personal.* Считалось, что при помощи разных махинаций он получил гарантийные авансы от двух разных компаний, но потом всё же выпустил альбом на Blue Thumb. Другие комментаторы считают, что альбом был записан для Buddah, а потом Красноу украл плёнки и выпустил их на своём лейбле. Красноу был полностью сосредоточен на задаче выпуска нового материала Капитана Бифхарта в каком бы то ни было виде, и активно старался получить какой-нибудь контракт. По распространённому мнению, контракт был (или едва не был) подписан с MGM, но договорённость всё равно расстроилась.

Гэри Маркер предлагает свой взгляд на события: «Я слышал много всяких историй. Например, что Buddah услышали их новый альбом "Mirror Man" и всё такое, и сказали: «Нам на нашем лейбле не нужно этого дерьма. Что за дела — "Mirror Man", "Tarotplane"?» Им это было не надо. Похоже на то, что Красноу не сказал этого Дону, потому что тот уже прошёл через это с A&M. Скорее всего, он сказал: «Не беспокойся, я запущу свой собственный лейбл», и расторг контракт с Buddah, потому что иначе не делается.

«Слышал также, что Красноу записал *Strictly Personal* для Buddah, а потом украл запись. Это очень неправдоподобный сценарий. Красноу был не такой человек, чтобы взять что-то у Buddah Records или Kama Sutra без их согласия. Ей-Богу, он не будет воровать плёнки, потому что его задница может оказаться в тюрьме. А когда дела Blue Thumb пошли не очень хорошо, Warners не наняли бы его [продюсером и специалистом по артистам и репертуару] на столько лет, если бы знали, что он участвовал в такой истории. Не наняли бы и всё.»

Однако цель была достигнута — Красноу привёл Капитана Бифхарта и Его Волшебный Ансамбль в голливудскую студию

Sunset Sound, в которой они за восемь дней апреля-мая 1968 г. записали альбом *Strictly Personal.* Но теперь уже ничего не делалось просто. Френч считает, что материал альбома был не так хорошо сыгран, как на ранних сеансах для *Wrapper,* поскольку у группы практически не было времени на репетиции — дело в том, что Ван Влит был арестован и провёл какое-то время под стражей. Он гостил в Ланкастере, и как-то с некими парнем и девушкой в районе полуночи забрёл на школьный двор, чтобы выкурить косячок. За ними следил местный полицейский по имени Грир. Он догадался, чем они занимаются, но Ван Влит ухитрился проглотить вещественное доказательство, причинив большие мучения своим голосовым связкам. Он был обвинён в подозрительном нахождении в школьном дворе, и Грир, судя по всему, жаждал поднять ставки и пришить ему приставание к малолетним («Он терпеть не мог длинные волосы», — говорит Дон Элдридж). Поскольку была полночь, а школа была на каникулах, обвинения были по существу ничтожными. Кроме того, Ван Влит получил юридическую помощь, организованную таинственным благотворителем, о котором Элдридж может сказать только то, что это была хорошо одетая пожилая женщина. Ван Влит позже сказал ему, что она была знакомой судьи. Дело было закрыто.

В удивительной упаковке *Strictly Personal* сохранены некоторые темы замысла *Wrapper*. Обложка пластинки выглядит как коричневый конверт с резиновыми штампами ПОЧТА ЧЕТВЁРТОГО КЛАССА и СТРОГО КОНФИДЕНЦИАЛЬНО (Strictly Personal), а головы участников группы наложены на почтовые марки разных стран. Адрес отправителя, написанный оформителем с подражанием почерку Ван Влита, таков: «Квакер 25-го века, проезд Однолучевого Пистолета, Небесные Равнинки.» Письмо адресовано «Капитану Бифхарту и Его Волшебному Ансамблю, 5000/мг, Поместье Трубчатого Водопада, Стекловство, Стекловство». Открываете разворот и перед вами угрюмая одноцветная фотография группы работы Гая Уэбстера, кажущаяся порталом в некий абсурдный, кошмарный мир.

В крайнем правом углу силуэт фигуры в металлическом головном уборе, похожем на перевёрнутую воронку, смотрит на Сент-Клера в широкополой чёрной шляпе испанского стиля — его мертвенно-бледные черты запрятаны в надетый, по-бандитски, на голову чулок. Рядом стоит Ван Влит в кожаной куртке и ритуальной маске — он играет на шенае. Потом на глаза попадается тёмная фигура в сферическом космошлеме в стиле научной фантастики 50-х, с маленькой стеклянной панелью и трубкой, выходящей сбоку. Крайняя фигура выглядит как

лоботомизированный брат Железного Дровосека из *Волшебника Страны Оз,* с колокольчиком вместо головы, на котором нарисована идиотская ухмылка.

Strictly Personal — это кислотно-роковое заявление Капитана Бифхарта и Его Волшебного Ансамбля, хотя человеку, решившему «улететь», слушая этот альбом, нужно порекомендовать для предотвращения психологической травмы убрать с глаз обложку. Начинается "Ah Feel Like Ahcid", и её деревенско-блюзовый топающий ритм ловко подменяется записью сердцебиения Ван Влита, сделанной Красноу — явно непослушный орган стучит в размеренном ритме. Его владелец рёвом выдаёт стандартное вступление «Встал этим утром», а потом заимствует вторую строчку из мучительного «Смертельного письма» Сона Хауса: «Как тебе такое чтение?». В «Смертельном письме» Хаус только что получил извещение о том, что его девушка умерла, но тут Ван Влит немедленно делает крутой вираж в сторону пародийно-блюзово-сюрреалистического бреда, трансформируя «чтение» (read) в «красный» (red) в строчке «Красное, синее, зелёное» — т. е., цвета, бурлящие в его голове. Он быстро приходит к заключению, что «почтальон хиповый чувак», после чего упоминает о лизании марок и последующем просмотре фильма. После всего этого, получатель почты «уже больше не тоскует». Нет ничего особо удивительного в перемене его настроения, потому что «лизнуть марку» на жаргоне южнокалифорнийских наркоманов означало принять ЛСД. Пресловутый «фармаколог» Grateful Dead Аусли Стэнли, по общепринятому мнению, начал продавать дозы ЛСД на почтовых марках.

Слова «Я сказал» в названии песни трансформируются в "Ahcid" — фонетический каламбур с произношением Сона Хауса; когда он пел, эти слова выходили у него как «А-сай-яд». Влияние Сона Хауса заметно и в гитарных ходах. Затем песня превращается в некую импровизированную сказку с участием крякающих уток, яиц вкрутую и куриных ножек. Блюзовые настроения переносятся в психоделическую атмосферу, которая то появляется, то исчезает на всём протяжении *Strictly Personal.* Можно сказать, что "Ahcid" — это одна из наиболее очевидно наркотических песен на пластинке, но и одна из самых иронических. Будучи спрошен об этой песне через год, Ван Влит ушёл в оборону и полностью отрицал какие-либо ассоциации с наркотиками. Он сказал — не очень убедительно — что не может понять, с чего бы у слушателя могла возникнуть такая мысль. В качестве объяснения он (ещё менее убедительно) предположил, что это кто-то другой придал ей такой вид (явно намекая на Красноу).

Песня "Safe As Milk" даёт яркий пример дистанции между новым материалом и старыми песнями. Все наиболее радикальные элементы из одноимённого альбома получили новую форму и стиль, который был гораздо более интересен, чем длинные блюзовые разминки. Френч не столько «держит на себе» гитары, сколько «толкается» с ними, причём его барабанный стиль стал более индивидуальным — острые акценты стали частью дробных блуждающих узоров том-тома, малого барабана и хай-хета. В 1996 г. Френч объяснил одну из причин стилистического сдвига: «Боб Красноу решил применить к барабанам компрессию, как делали The Beatles [на таких песнях, как "Tomorrow Never Knows" из *Revolver],* и он попросил меня играть только на том-томах, потому что их легче компрессировать, чем тарелки, которые слишком выделяются. Так что я долго репетировал песни для этого альбома вообще без тарелок.»[66]

Будучи теперь полностью ответственным за тексты, развивающееся воображение Ван Влита нашло выход в историях, которым не так-то легко дать буквальную трактовку. После насмешливых текстов "Ah Feel Like Ahcid" наблюдатели занесли в наркотический список и песню "Safe As Milk". Однако, по его словам, песня задумывалась как серьёзное предупреждение о том, что наши тела поглощают радиоактивный стронций-90, который затем переносится и в молоко кормящих матерей. Как поёт сам Ван Влит, раньше он никогда не слышал, чтобы «вопрос был поставлен так». Он описывает своё состояние — похоже, довольно плохое, если судить по этим рыхлым наброскам. Он признаёт, что его сигарета «потухла, когда я умывался», а что касается содержимого его холодильника — сыр с «бородой длиной в милю», разлагающийся «синий» бекон и «загнутый, как страница» хлеб — то оно само по себе является поллютантом.

Вещь кончается пассажем полусвободной формы, стучанием барабанных ободков и разбитой слайд-гитарой, затем глубинная атака том-томов превращается в громоподобные дроби, насыщенные реверберацией и шипящие от смещения фазы. Этот эффект числился в меню студий звукозаписи с конца 50-х, и достигался разнесением исходных сигналов по фазе, в результате чего получался пространственный, свистящий звук. В психоделическую эру его популярность начала расти — он стал звуковым аналогом кислотного «прихода». Известные примеры этого эффекта — хитовая сорокапятка The Small Faces "Itchycoo Park" (1967) и "Rainbow Chaser", английский хит группы Nirvana в начале 1968 г. Хотя он используется и сегодня, чрезмерное количество таких звуков производит старомодное впечатление.

Сам Ван Влит уподобил эффект шипучему средству для понижения кислотности «Бромо-Зельцер». Много говорилось о том, что фазовые эффекты испортили пластинку, но хотя, действительно, несколько вещей на *Strictly Personal* были ими перегружены, негативные последствия этого сильно преувеличены.

Краеугольный камень альбома — это "Trust Us", эпический сборный клич Молодёжной Организации Объединённых Наций, побудка, призывающая не сидеть на месте, «пока не превратишься в прах». Роль музыканта-мессии, музыканта-целителя уже была недавно сыграна битлами на "All You Need Is Love" и не столь искренно — роллингами на "We Love You". Но музыкально "Trust Us" более рискованна, чем любая из этих песен — сплошные метаморфозы на протяжении семи минут.

Стихи обещали любовь и доверие, но противоречили бессодержательным хиппистским наставлениям типа «каждый — это все». Ван Влит представил список условий, подлежащих удовлетворению. Может быть, они туманны, но тем не менее осуждающе-запретительны. Каждый, кто хочет идти этим путём, должен «трогать без укоризны» и иметь «склонность открывать». Также нужно быть безжалостным и предоставить «умирающим умирать», чтобы сбросить старую кожу прежних привязанностей, идти вперёд и жить. Если "Ahcid" была смешным своеобразным взглядом на кислотную культуру, то в этой мощной песне предшествующие позитивные течения превращались в очень личную программу действий.

Вступительные монастырские хоралы, окутанные фазировкой, вскоре разрушаются простым свинговым ритмом на 4/4, полным неожиданных изгибов. Ван Влит даёт выход своим метафизическим размышлениям при помощи грандиозного, украшенного тремоло вокального звука на фоне хриплых восклицаний Френча. Оркестрово-барабанные и гитарные крещендо связываются воедино незатухающим фидбэком, после чего песня срывается в монолитный многодорожечный припев «Пусть умирающие умирают» и массированные произносимые шёпотом призывы «Верьте нам». Внезапная остановка, потом ещё один фрагмент "Ahcid".

"Son Of Mirror Man — Mere Man" — это феноменальный сжатый вариант песни-«родителя». После нескольких гитарных тактов в старт-стопном ритме польки, ансамбль пускается в столь же прыгучий дельта-блюзовый галоп, но на этот раз фазировка придаёт гитарам странный радужный блеск. Сильно обработанный голос Ван Влита несколько раз произносит заглавие песни, после чего внезапно вступает в полную силу.

Через несколько минут вступает массивный, перемикшированный, фазированный бас с шаблоном в ритме вальса. Вскоре появляются барабаны и начинается общее фазированное безумие — в том числе и дебют на записи усиленного сита для муки. Из-за этого звукового каскада вновь появляется Ван Влит, немного разряжая атмосферу своей (фазированной) губной гармошкой, после чего следует повторение заклинания и группа появляется опять перед финальным затуханием.

"On Tomorrow" отличается от первоначального варианта на *Wrapper* исключением абстрактной гитарно-барабанной интерлюдии. Ей также нехватает остроты оригинальной версии, и всё равно это самая новаторская песня на *Strictly Personal.* Движения том-томных узоров Френча отражают его интерес к табла-ритмам, а гитарные линии идут вразрез — один инструмент играет стаккатные фразы, в то время как другой «нарезает круги». Вся группа играет в парящем полиритмическом стиле, которому едва ли можно найти аналог в той эпохе. В деталях гитарных партий обнаруживаются новые разработки — гитары переходят от модальных линий к внезапным нотным шквалам и своеобразным арпеджио. В стихах Ван Влита вновь звучит дух «Единого Мира»; он сообщает нам, что мы «все братья в завтрашнем дне», а вокал поддержки (скорее всего, Коттон) эхом повторяет его заявления.

"Ah Feel Like Ahcid" разрезана на кусочки, возникающие то там, то здесь на протяжении всего альбома, создавая последовательность, которая с определённой натяжкой могла напомнить структуру битловского *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band,* включая репризу заглавной вещи. Однако "Beatle Bones 'N' Smokin' Stones" — это недвусмысленный весёлый «наезд» на The Beatles. Заппа издевался над ними с обложки альбома Матерей Изобретения *We're Only In It For The Money* (1968), пародирующей *Сержанта,* но в данном случае Ван Влит принимается за конкретную вещь — "Strawberry Fields Forever". Хотя в музыкальном смысле песни совсем не похожи, он использует пущенные задом наперёд записи и даже слова Джона Леннона из «детского» припева «Земляничных Полян», которые эхом дублирует издевательский, возвышенно-придурковатый гитарный мотивчик. К сожалению, здесь нет струнных, которые присутствовали в варианте *Wrapper.*

Существует фотография Леннона, сделанная в его доме в Уэйбридже, на которой видна наклейка с *Safe As Milk,* приклеенная на стоящий на заднем плане холодильник — явное свидетельство его интереса к музыке Волшебного Ансамбля. Но

ему определённо не доставил удовольствия этот искажённый гимн одной из его лучших песен. Ван Влит одновременно и осмеял его, и заткнул за пояс по части сюрреализма. Ван Влит осторожно вводит темы «английскости», звучащие в оригинале, путём упоминания чеширских котов из *Алисы в Стране Чудес.* Затем он проходит по кадейдоскопичному деревенскому пейзажу, населённому «клубничными мотыльками», осыпающимися «меловыми людьми» и «крылатыми угрями». Когда Леннон и Йоко Оно в 1969 г. устроили свой послесвадебный "bed-in", Ван Влит послал им телеграмму поддержки. Она осталась без ответа. В 1994 г. гитарист Билл Харклроуд, ставший членом Волшебного Ансамбля позже в 1968 г., предложил другое объяснение этой песни: «Бифхарт говорил, что она о насекомых после [ядерного] уничтожения. То есть, тараканы и жуки переживут это дерьмо, а камни будут дымиться. Я могу это понять, но уверен, что он мог быть очень жесток и имел в виду ещё и нечто другое.»[67]

"Gimme Dat Harp Boy" — это едва замаскированная и весьма неуклюжая переделка риффа из "Spoonful" Уилли Диксона. Но главный аттракцион — это магическая схватка между человеком и его губным органом («арфой», по-блюзовому). В истории блюза и рока есть много случаев, когда вокалисты представляли сольные партии: Джими Хендрикс объявляет своё собственное гитарное соло на "Fire" из *Are You Experienced* словами «Подвинься, Бродяга, и дай Джими показать себя». На песне Pixies "Monkey Gone To Heaven" из *Doolittle* Блэк Фрэнсис предваряет соло Джоя Сантьяго командой: «Дай как следует, Джо». В нашем случае Ван Влит разговаривает со своим инструментом на протяжении всей песни так, как будто губная гармошка живая, командуя ей: «плачь», «улыбайся», «жарь» и «пыхни». Если аккомпанемент может показаться поверхностным, то партия Ван Влита на губной гармошке — это сплошной огонь. Он поёт скэтом, потом играет, а иногда поёт прямо в неё, напоминая манеру игры на флейте Роланда Кирка (которую адаптировал и вовсю использовал Ян Андерсон из Jethro Tull). Сущность песни воплощена в нескольких секундах невероятной энергии примерно в середине — Ван Влит исполняет блюзовый ход, прерывается, что-то бормочет, испускает высокий вопль, запихивает инструмент обратно в рот и продолжает играть в исступлённом порыве.

Момент вдохновения для создания этой песни наступил, когда Ван Влит вместе с Гэри Маркером смотрели в Whiskey-A-Go-Go выступление Canned Heat. Ван Влиту было интересно посмотреть на слайд-гитариста группы Эла Уилсона, а громадный певец группы Боб «Медведь» Хайт не произвёл на него большого впечатления — не в малой степени потому, что он тоже был

блюзовым вокалистом-гармошечником и, следовательно, соперником. Маркер вспоминает, что Ван Влит то и дело наклонялся к нему и сетовал: «Блядь, что этот толстяк делает на сцене — всё поёт мёртвую негритянскую музыку? Что у него за проблема? Господи Иисусе всемогущий! Дай мне эту гармошку, парень (gimme dat harp boy) — это не игрушка для толстяков.» Этой же ночью Ван Влит написал большую часть текста в одном из своих любимых лос-анджелесских заведений — Canter's Deli.

"Kandy Korn", как и "Abba Zaba" — это гимн кондитерской продукции; играя песню на концертах, участники группы швыряли пакетики этих конфет в публику. Текст — один из самых «бросовых» у Ван Влита; он вполне мог бы быть использован для попсовой бабблгам-песенки. Но в музыкальном отношении песня (опять-таки записанная на сеансах для *Wrapper)* демонстрирует новый уровень сложности. После затихания вокала возникает круговая гитарная секвенция, похожая на тему из драматического фильма (что отражает любовь Ван Влита к музыке Генри Манчини). Вскоре она обрезается стаккатным гитарным рисунком в размере 6/8, к которому на очередном заходе постоянно добавляются ещё несколько тактов. Опять монастырские хоралы и мощная кода на основе переплетающихся сдвоенных гитар. В один момент слышен торжественный вопль одного из участников группы — вроде бы всё. Но в продюсерской будке явно что-то происходило — монолитное гитарное сооружение разбивается звуком, похожим на пущенную задом наперёд запись тарелок (может быть, фазированных?), и барабаны практически исчезают под его напором. Несмотря на часто неуклюжие эффекты, *Strictly Personal,* если смотреть на него как на единое целое, не имел в то время аналогов.

После завершения записи группа тут же возвратилась в Англию и Европу играть концерты. В Лондоне они записали ещё один сеанс для Пила, в этот раз новый материал — "Safe As Milk", "Beatle Bones 'N' Smokin' Stones", "Kandy Korn" и "Trust Us". Передавая запись в эфир, Пил сказал, что с выпуском альбома есть проблемы, чем группа очень расстроена.

Гастроли были низкобюджетным предприятием, и Ван Влита с Френчем на концерты возил Пил во взятом напрокат «Мини», а остальные участники группы ездили в транзитном фургоне вместе с аппаратурой. Группа сыграла на многих английских площадках, в том числе и в совершенно неподходящих обстоятельствах на танцевальном вечере в честь окончания семестра в Саутгемптонском университете. В программе участвовали Chicken Shack, Cliff Bennett & The Rebel Rousers, рок-н-ролльное ретро-шоу и Tyrannosaurus Rex — все они играли в

верхнем зале, Джон Пил диджействовал. Капитан Бифхарт и Его Волшебный Ансамбль вышли на сцену в главном зале в 5.30 утра. Затянутое соло Ван Влита на шенае в "Tarotplane" вызвало как одобрение, так и свист. Можно только догадываться, как прошло выступление на блюзовом вечере в Стар-Отеле в Кройдоне. Группе полагалось сыграть ещё в четырёх местах в Голландии (в том числе и во вновь открытом Парадизо-Клубе в Амстердаме), но эти концерты были отменены из-за отсутствия финансирования.

Один из самых знаменитых концертов этого турне состоялся в воскресном клубе танцевальной школы Фрэнка Фримана в Киддерминстере. Эта малоизвестная площадка в Мидлендс была платформой для многих восходящих групп — самый известный уроженец Киддерминстера, Роберт Плант, играл там со своей доцеппелиновской группой Band Of Joy. Пил неоднократно выступал там в роли ди-джея. Он так описывает происходившее: «Когда я сказал им [где им придётся играть], они ответили: «Ооо, это кайфовое название». Я сказал: «Нет, это не кайфовое название, а танцевальная школа, которой руководит парень по имени Фрэнк Фриман.» Фрэнк был очень простой чувак, но он хотел что-нибудь сделать для людей в этом городе и организовал эти концерты. Когда ты там появлялся, то сразу видел чайники и сандвичи с огурцами. Милые были люди.

«На любом их [Волшебного Ансамбля] концерте примерно половина публики уходила, не дослушав первой песни — когда он [Ван Влит] начинал играть на этом странном инструменте [шенае], на котором он, собственно, и играть толком не умел. Если бы его попросили сыграть «Храни, Боже, Королеву», ему пришлось бы попыхтеть. Многие номера состояли главным образом из рёва и гудения через эту машину, но тем не менее группа на заднем плане играла как сумасшедшая.»

Несмотря на то, что Капитан Бифхарт и Его Волшебный Ансамбль только что записали альбом сногсшибательного нового материала, они выдержали это выступление в более привычном стиле, исполнив, в частности, кое-какой блюзовый материал и «корневую» версию "Sure 'NuffN Yes I Do", сыгранную в манере "Rollin' And Tumblin'". Пил вспоминает такой инцидент после концерта: «Когда мы возвращались от Фрэнка Фримана, он [Ван Влит] спросил, нельзя ли ему послушать дерево. Мне это всегда казалось странным, но, может быть, он таким образом просто хотел сказать, что ему надо отлить — наверное, так. Наверное, он сказал «послушать дерево» потому, что фраза рифмовалась с «отлить». Его мыслительные процессы были совсем не такие, как у других людей — вполне можно было поверить, что он действительно хотел послушать дерево.

«Если бы так сказал кто-то другой, я бы, наверное, прошептал про себя «тупой ублюдок». Но с Бифхартом ты думал — что ж, он знает больше меня, и если он хочет послушать дерево, а я в состоянии дать ему такую возможность, то нужно её дать, потому что сделать наоборот было бы неправильно. И вот он вылез из машины и исчез. Для этого случая просто надо было заказать Питу Фрэйму памятную медаль. Бифхарт, наверное, просто пошёл и побрызгал — я не знаю. А может быть, просто послушал дерево. Мне бы хотелось сказать, что я вижу его силуэт на фоне горбатой луны, с ухом, прижатым к красивому старому вязу, но честно говоря, я не знаю.»

МНЕ НУЖНА СВОЯ СТРАНА

Много было сказано о певческом голосе Бифхарта, но по-настоящему к нему притягивал как раз его разговорный голос. Он был гипнотически гибок, в нём слышалась поддельная интимность, прикрывавшая интуитивную хищническую власть над всеми нюансами манипуляции. Так его игрушками становились ничего не подозревающие люди.

Майк Багби, Свадьба Капитана Бифхарта (С)2002

В июне 1968 г. Капитан Бифхарт и Его Волшебный Ансамбль вернулись домой с европейских гастролей и тут же потеряли одного участника. Подталкиваемый финансовыми и домашними обстоятельствами, Алекс Сент-Клер после почти четырёх лет пребывания в группе сложил с себя обязанности. Дон Элдридж так смотрит на его уход: «В какой-то момент Дон сделал радикальный поворот, принял, как мне кажется, продуманное решение изменить курс. Я всегда буду думать, что катализатором послужил Фрэнк [Заппа]. Фрэнк понемногу становился богатым и знаменитым, делая то, с чем они экспериментировали в детстве. Дон не мог достичь своей цели с группой образца *Safe As Milk*. Я видел выражение глаз Дона в тот день, когда он привёл в группу Джеффа. Это был знак судьбы. Я не думал, что Дон зайдёт настолько далеко, насколько он зашёл, но не сомневался, что в этот день всё изменилось.

«Мне сказали, что Алекс принимал всякие вещества, и что однажды вечером в Сан-Франциско он ушёл. Мы с Доном никогда это не обсуждали. Я обсуждал это с другими членами группы, и мне просто кажется, что Алекс был недоволен общим направлением дел. [Сказать, что его] выгнали, было бы слишком сурово, но Алекс был блюзовик. Он был, наверное, самым талантливым из всего состава Волшебного Ансамбля, но он не был увлечён тем, что делал Дон. Я не думаю, что Дон выгнал его, мне кажется, что он заставил его уйти.»

Заменой Сент-Клера стал 19-летний Билл Харклроуд. В

середине 60-х, когда Волшебный Ансамбль имел репутацию самой хиповой группы Ланкастера, пятнадцатилетний Харклроуд уже был не по летам талантливым гитаристом. Он играл в местной группе BC & The Cavemen, которая, как и Волшебный Ансамбль, для получения ангажементов включала в репертуар версии песен Stones. Но он также начал замечать колючую игру Хуберта Самлина из группы Хаулин-Вулфа и авангардный чёрный джаз — доходя до того, что засыпал под совсем не снотворного Джона Колтрейна, играющего у него в наушниках. Харклроуд видел выступления Волшебного Ансамбля и время от времени заходил в дом на Кэролсайд-Авеню, чтобы поучаствовать в массовых джем-сейшнах — ещё когда барабанщиком группы был Пол Блейкли (тоже из Cavemen).

Харклроуд так вспоминал эти события в 1988 г.: «Мы начали ходить на вечеринки, где играл Бифхарт. Один из участников той группы, где я играл, был более близок им по возрасту. Я тоже, в 16 лет, протискивался туда, играл с ними, и они замечали: «Э, этот парнишка умеет играть!»[68]

Харклроуд уже знал Френча и Коттона, и надеялся, что произвёл достаточно сильное впечатление, чтобы со временем получить шанс на прослушивание. После ухода Сент-Клера он, уже 19-летний, дождался звонка. Прослушивание состоялось в арендованном доме группы на Энсенада-Драйв, Вудленд-Хиллс, недалеко от границы Тарзаны. Это был свободный блюзовый джем того типа, что группа играла на концертах 1968 г. Прослушивание прошло хорошо. Харклроуд: «Я просто отпустил поводья — я уже довольно долго не играл. Реакция была: «О, ты молодец — ты крут!», и я официально стал членом Волшебного Ансамбля в июне 1968 г.»[69]

Ван Влит всё ещё внушал Харклроуду сильный страх и благоговение, и после прослушивания новичок прошёл крещение огнём под видом передышки — лидер его новой группы повёз его в Лорел-Каньон, в дом ещё одного его героя — Фрэнка Заппы. Это место было эпицентром растущей фрик-сцены, в которую, в частности, входила группа «групиз» GTO's (Девушки Вместе Возмутительно). Самыми известными её участницами были «староста групиз» Памела Дес Баррес и Мисс Кристин, работавшая воспитательницей дочери Заппы Мун Юнит. Сам Заппа часто отсутствовал, работая в своей подвальной студии. В этот вечер он организовал что-то вроде рок-н-ролльного цирка — ещё до экстравагантного одноимённого фильма The Rolling Stones. Наверное, было более чем совпадением, что там присутствовали Мик Джаггер с очень обдолбанной Марианной Фэйтфул, а в джем-сешнах участвовали члены The Who.

Харклроуду пришлось играть на гитаре в "Be-Bop-A-Lu-La" и "Rollin' And Tumblin'". «Я был так напуган, что едва смог играть», — доверительно сообщил он Джону Эллису в 1994 г.[70] Джаггер был горячим поклонником голоса Ван Влита, однако последний часто потом говорил о нём пренебрежительно, жалуясь, что в тот вечер Джаггер дал ему плохой микрофон.

Ещё больше Харклроуд был потрясён инцидентом в Shelly's Mannehole, куда они с Ван Влитом ходили смотреть джазовые и блюзовые группы. На этот раз к ним подошёл Мадди Уотерс (который, повидимому, джемовал с Ван Влитом ещё до прихода Харклроуда в группу) и извинился за вокальные дефекты в своём выступлении, сославшись на сильную простуду. Молодого гитариста удивило, что Ван Влит пользуется таким уважением блюзовой легенды. Уотерс уважал способности Ван Влита и его больший коммерческий успех, но не настолько, чтобы не быть в состоянии напомнить ему, откуда растут его корни.

Гэри Маркер вспоминает одну их раннюю встречу: «Мадди сказал: «Эй, Ван Влит, ты всё ещё сдираешь мои дела?» Лицо Дона побелело и он ответил: «Да что ты, я в жизни ничего не сдирал!» Похожие встречи у них были в разные годы. Я также один раз присутствовал при их разговоре, когда Мадди злился по поводу песни Дона "Sure 'Nuff" N Yes I Do" с *Safe As Milk* — она, ясно, была копией классического блюза Мадди "Rollin' And Tumblin'". Мистер Моргенфелд [Уотерс] очевидно, никак не хотел признать, что формат, использованный им в этой песне, существовал уже десятки лет до того, как он приспособил его к "Rollin'…"»

Менеджер Роберта Пита Уильямса тоже хотел денег. У Ван Влита то ли были какие-то контрактные проблемы с Buddah, то ли он был неискренен. В 1972 г. он так описал этот эпизод Майклу Тирсону: «Уотермен — человек, который занимается делами Роберта Пита Уильямса — пришёл и спросил меня, почему я не отдаю долга Роберту Питу Уильямсу за записанную мной песню ["Grown So Ugly"]. Я сказал ему, что это потому, что Buddah не отдают мне моих денег, понимаете?»[71]

Вернувшись из рок-н-ролльного цирка в доме Заппы, Харклроуд переехал в дом группы и попал в социальную ситуацию, которая оказалась гораздо менее пленительной, но гораздо более экстремальной. Первая проблема возникла, когда Ван Влит обнародовал кое-какой свой новый материал. Джерри Хэндли решил, что пора завязывать. В своей книге «Лунные Заметки» Харклроуд пишет: «Я никогда не забуду, как он повернулся и сказал: «А где блюзовые мелодии?»»[72] Хэндли ушёл последним из оригинальных участников Волшебного Ансамбля. Ван Влит вспоминал этот водораздел в истории группы

довольно-таки немилосердно: «Знаете ли, участники первой группы не были самыми приятными людьми из тех, что я встречал. Выяснилось, что они чертовски любят выпить и всё такое. Так что я избавился от этой группы.»[73]

Элдридж полагает, что уход Хэндли был вызван главным образом финансовыми соображениями. «Дон каждую неделю разражался тирадами насчёт того, что Снауффер и Хэндли «боялись сделать это, парень!». Сью Хэндли была сильной женщиной, и её представления о том, как нужно «сделать это», как раз окупались. Летом или осенью 1967-го она по секрету сказала мне, что они с Джерри договорились с одной из местных газет — доставлять газеты в машине по адресам, для того, чтобы свести концы с концами. Я был потрясён. То есть, я находился во власти иллюзии, что Бифхарт — это успешная группа, зарабатывающая большие деньги. Они участвовали первым номером в концертах с The Doors и другими группами, которые были на пути к славе.»

После первоначального участия в *Safe As Milk* Маркер тоже решил сократить свои рабочие отношения с Ван Влитом, который, по его словам, «с самого начала оставлял за собой шлейф из обозлённых людей»; он тоже относился к их числу. Однако Ван Влит уговорил его стать временным участником группы. Он так объясняет, почему решил придти на помощь: «Самое смешное, что каждый из них — и даже я — хотел увидеть его успех. И в конце концов, если он просил, они возвращались и снова с ним работали. Синдром жестокого мужа. Он разбрасывался ими как попало, а потом говорил: «Ну, я виноват, но мне очень нужна помощь. Я не хотел, то, что я сделал — ужасно. Это всё наркотики. Больше такого не будет.»

«Он очень сложная личность. В нём есть эта заносчивость, этот тиранический аспект, но есть и некая аура беспомощного великовозрастного ребёнка. Он говорил: «Неужели ты не можешь просто помочь мне?» И ты покупался на это — на его большие печальные глаза, голубые глаза гончей собаки, завязшей в грязи, которые как бы говорят: «Пожалуйста, вытащи меня». И все соглашались. Просто заглатывали леску, крючок и поплавок. Я вернулся и помог ему, но так ничего за это и не получил.»

Примерно в это время Ван Влит вновь повстречался с Раем Кудером — который теперь применял свои таланты к более традиционному материалу — и попытался увлечь его идеей повторного вступления в Волшебный Ансамбль. Он сказал, что связан с Заппой, и что Кудер должен послушать его только что сочинённый новый материал. Да и в конце концов, зачем он всё ещё играет эту «старую музыку мертвецов»? «Он дразнил его», —

вспоминает Маркер. «Но всё, чего он добился, было: «Ну, может быть.»» Кудер отклонил предложение.

В 1968 г. Фрэнк Заппа основал свою собственную компанию грамзаписи Bizarre — она должна была выпускать главным образом материал Матерей Изобретения. Продукция Bizarre распространялась фирмой Reprise, а подчинённый лейбл Straight имел независимых распространителей. Заппа решил дать своему другу шанс реализовать свой потенциал в условиях полной артистической свободы. В связи с этим Ван Влит в одностороннем порядке расторг связи с Красноу и Blue Thumb. Менеджер Заппы Херб Коэн впоследствии говорил, что на то, чтобы высвободить его из всех юридических хитросплетений, ушло полгода.

Ван Влит заставил Харклроуда поверить, что он планирует перезаписать *Strictly Personal* с добавлением новых вещей, однако Маркеру было сказано, что он будет участвовать в записи альбома нового материала с новой версией песни "Kandy Korn". Каковы бы ни были точные очертания проекта, Ван Влит был полон решимости работать над ним; в частности, он хотел, чтобы Маркер стал постоянным членом группы. Маркер, вполне довольный временным соглашением, отказался.

Обучением Харклроуда новому материалу занимался Коттон, и репетиции шли хорошо. Для записи временный состав отправился в студию Sunset Sound на Сансет-Бульваре — в то же самое помещение, где они начинали запись *Safe As Milk*. С Заппой в качестве продюсера, они записали "Veteran's Day Poppy" и "Moonlight On Vermont" (обе эти вещи в конце концов попали на *Trout Mask Replica),* а также новую версию "Kandy Korn", которая так и не была полностью закончена. Маркер вскоре заметил, что Заппе и Ван Влиту не так легко работалось вместе: «В тот вечер в студии истинной движущей силой было соревнование между Заппой и Доном. Если в материале есть какое-то напряжение, то это именно от этого. Это было совершенно очевидно. Когда Дон вышел записывать своё вокальное наложение, они стали устанавливать микрофоны и Заппа сказал: «Донни, давай-ка исполни нам свои птичьи свисты. Давай, ты же умеешь.» Он никак не хотел отстать, и Дон ответил: «Ладно, Фрэнк, потом вырежешь. хорошо, только для тебя.» Он умел артистически свистеть. На самом деле — просто великолепно.»

В «Лунных Заметках» Харклроуд вспоминает репетицию, на которой появился двоюродный брат Ван Влита Виктор Хэйден с готовым экземпляром *Strictly Personal* — Ван Влит был абсолютно шокирован, увидев артефакт, который они вроде бы сейчас перезаписывали. История *Strictly Personal* стала, пожалуй, самым пресловутым эпизодом карьеры Ван Влита. Он решил предстать в

образе несчастного артиста, ставшего объектом эксплуатации со стороны Красноу, который в одностороннем порядке добавил туда все пущенные задом наперёд плёнки и фазоэффекты для того, чтобы пластинка больше понравилась расцветающему психоделическому рынку и, без ведома группы, выпустил пластинку на своём лейбле Blue Thumb. Даже название лейбла было его идеей, — говорил он. И до сих пор фанаты обливают Красноу грязью за то, что он испортил один из лучших альбомов Ван Влита. Сам Ван Влит много лет держался этой линии, признавая, что Красноу извинился, но критикуя его за добавку всех этих шумов. Он утверждал, что музыка всё-таки сверкала, как бриллиант в грязи. Используя менее привлекательное сравнение, он в 1974 г. так говорил Роджеру Эймсу: «Меня это злило какое-то время, потому что я был продюсером и аранжировщиком, и вот пока меня не было, запись изменили. Это всё равно что обоссать *Мону Лизу*.»[74]

Ещё более всё запутывая, Харклроуд умеряет кажущуюся апоплексию Ван Влита при виде альбома, заметив, что это переживание вряд ли было таким уж травматическим — они с Красноу вскоре опять подружились. Вообще трудно объяснить, с какой стати Ван Влит был так «шокирован» тем фактом, что записанный и предназначенный для выпуска альбом так-таки вышел в свет — особенно если учесть, что он слышал пробные отпечатки готового продукта. «Наверное, дело было в разладе между ним и Бобом Красноу», — говорит Харклроуд. «Они несколько раз женились и разводились».

Первоначально Ван Влит одобрил микс с «фазировкой»; некоторые свидетельства говорят о том, что он понял свою ошибку (после того, как прочитал рецензии, в которых критиковалось чрезмерное применение эффектов), и не стал вести поиски виноватого слишком далеко. Кроме того, существует альтернативный вариант более ранней и невыпущенной песни "Moody Liz" (по слухам, пробный отпечаток), который просто пропитан фазовыми эффектами.

Маркер вспоминает, что Красноу часами возился в студии с плёнками, вручную добиваясь нужных эффектов. Конечно, в то время он сидел на кислоте, но если считать это односторонним шагом Красноу, то нужно признать, что это беспрецедентный случай для продюсера, набившего руку на работе с такими ритм-энд-блюзовыми артистами, как Джеймс Браун и Хэнк Баллард, на лейблах Federal и King. Маркер так смотрит на этот предмет: «Красноу был сильно оклеветан. Он оказался козлом отпущения, на которого свалили вину за всю эту фазировку. Дона якобы вывело из себя то, как альбом смикширован. Но он сам как-то

пришёл ко мне домой, подарил мне экземпляр пластинки и сказал: «Думаю, тебе понравится. Это очень хорошая вещь.» Я ставлю пластинку, слышу все эти фазовые сдвиги и говорю: «У вас слегка съехала крыша на фазерах и флэнджерах». Он отвечает: «Да, но в этом есть своя атмосфера.» Такова тогда была его позиция. Голый факт состоит в том, что Красноу так благоговел перед Доном, что он ни за что на свете ничего бы не выпустил без его личного одобрительного штампа.»

Strictly Personal мог бы стать чрезвычайно влиятельным альбомом, но его неудача в Соединённых Штатах перечеркнула для Капитана Бифхарта всякую возможность добиться битлоподобного коммерческого успеха без художественных компромиссов. Неоднозначное отношение Ван Влита к (чужому) коммерческому успеху, казалось, подпитывалось скептицизмом и завистью: например, он терпеть не мог The Byrds. И хотя он чувствовал, что такой успех есть дешёвка, его разрастающиеся амбиции вкупе с сопутствующими событиями заставили его думать о том, как можно добиться успеха, двинув свою музыку в неисследованные территории.

Харклроуд скоро почувствовал, что в группе творится что-то неладное. В «Лунных Заметках» он пишет, что «общее настроение было какое-то странное — я перестал узнавать Джона и Джеффа. У них у обоих в глазах появилось какое-то серьёзно-зловещее выражение, хотя время от времени они впадали в крайнее возбуждение.»[75] Волшебный Ансамбль изначально был демократическим составом, так что Ван Влиту приходилось либо собирать голоса в пользу своих предложений, либо пытаться сталкивать участников группы — когда, например, он хотел выставить Дага Муна. Это было для него и трудно, и неприятно. Поначалу Ван Влит показался Харклроуду лёгким в общении человеком, но теперь он начинал понимать, откуда исходит это «странное настроение». Теперь, когда в группе не осталось ни одного оригинального участника, Дон Ван Влит становился Капитаном Бифхартом, а Капитану нужен был жёсткий контроль над своими молодыми подопечными.

Во время репетиций "Veteran's Day Poppy" Маркер выдвинул идею добавить в середину песни фрагмент в стиле буги-шаффл. Идея прижилась, несмотря на первую реакцию группы. «У всех на лицах выразилось следующее *[понизив голос]:* «О, нет, это нельзя, Дону это, наверное, не понравится». Он услышал, как мы репетируем этот рифф и тут же прискакал вверх по лестнице. «Что это, что это вы делаете?» Я сказал: «Я просто вставил туда этот маленький рифф — классическая буги-штучка». Как только он сообразил, что это сделал я, он сказал: «Ну что ж, может быть,

так будет хорошо». Мне-то это сошло с рук, а вот другим ребятам не сошло бы. Они стояли и поёживались.» Ван Влит часто спрашивал у Маркера, как ему нравится текущая работа. «Он множество раз прислушивался к советам и принимал их», — говорит Маркер. «У него просто была одна маленькая проблема — в какой-то момент ему начинало казаться, что это он всё придумал.»

В предыдущие годы Ван Влит рисковал, что его своеобразные идеи будут с ходу забракованы музыкантами. Маркер вспоминает, что «безумные песни» Влита могли отвергаться из-за того, что это были не блюзы. «Ему приходилось просто сражаться с этими ребятами, чтобы они сыграли, например, раскат в % или 6/8 в "Here I Am, I Always Am". Им не хотелось. Это было слишком сложно.»

Он также вспоминает решающий разговор, ясно указавший на направление, в котором двигался Ван Влит, и на то, что он пытался оставить позади. Безуспешно стараясь убедить Маркера стать постоянным членом группы, он повысил драматизм ситуации на одну-две отметки. «Он сказал: «Ну, дело в том, что это будет моя последняя группа. Я собираюсь *научить* их сыграть всё так, как я хочу. Мне больше не нужны Алексы Сент-Клеры, говорящие мне, что я ничего не знаю о музыке». и продолжал свою тираду. Я понял, что его долгое время подавлял тот факт, что все участники группы разбирались в музыке, а он — нет.

«У Алекса была такая позиция: «Парень, из этого ничего не выйдет. Ты всё играешь не так, как надо, и используешь не ту терминологию.» Это очень его злило, потому что у него в голове роились все эти идеи, но он никак не мог передать их другим людям. Потом он набрал этих «чёртовых пацанов» — так он их называл. Они были по большей части лет на десять моложе.»

Джеффу Коттону, которому коммунальный стиль жизни группы уже начинал казаться стрессовым, было 20 лет; столько же и Джону Френчу. Вскоре Маркера на бас-гитаре заменил друг Харклроуда Марк Бостон. Он, как и Харклроуд, был участником Cavemen, а также играл с Френчем в Blues In A Bottle. Как и Харклроуд, Бостон был давним поклонником Волшебного Ансамбля. Ван Влит утверждал, что знал об этом — он видел Бостона среди публики на выступлениях Волшебного Ансамбля. Бостону было 19, и он был потрясён таким развитием событий.

«Я влез в самую толщу *Trout Mask Replica,* думая, что мне придётся играть блюз и вещи периода *Safe As Milk»,* — вспоминает он. «Они когда-то были великолепной группой тяжёлого блюз-рока, в чём-то сравнимой с The Rolling Stones. И когда я согласился придти в группу, я думал, что это мне и придётся

играть. Я был удивлён, но тогда это был для меня вызов, и я хотел быть в этой группе — и ни в какой другой. И я решил — если они хотят, чтобы я играл дикую музыку, я буду играть дикую музыку. Я пришёл, не имея никаких предубеждений.»

Ван Влиту, по его собственному признанию, всегда нравилось руководить. Боясь потерять власть, он старался удержать её во что бы то ни стало, даже если это предполагало манипуляцию или деспотические меры. В душе он был уверен, что если ему удастся сформировать группу в соответствии со своим замыслом, он сможет стать «сам себе звездой». Музыка должна была быть только его, и ему — безо всяких вопросов — должно было принадлежать последнее слово. Для того, чтобы создать артистический, навороченный образ, человек по имени Капитан Бифхарт должен был быть окружён другими персонажами с эксцентричными именами. И вот Харклроуд получил имя Зут Хорн Ролло, Бостон стал Ракетой Мортоном, а Коттон был перекрещён в Усики-Джимми-Сименса. Виктор Хэйден, двоюродный брат Ван Влита и тоже художник, занял место на периферии общей картины как бас-кларнетист и (по вычурному описанию своего инструмента) получил имя Маскара-Змей. Джону Френчу досталось самое забавное имя. Благодаря вдохновенному и мило-глупому каламбуру с именем диснеевского слона-воздухоплавателя он стал называться Драмбо.

Харклроуд не был уверен, нравится ли ему то, что его кличка стала его «официальным» именем как музыканта, но пришёл к следующему выводу: «Итак, это было клёвое имя, но я вовсе не собирался становиться из-за него совершенно другой личностью.»[76] Но как раз это и задумывал Ван Влит. Было бы нелепо предполагать, что как только Харклроуду дали новое имя, он тут же стал другим человеком, но Ван Влит старался сделать так, чтобы музыканты исполняли некие роли в его сложной схеме. Будучи в 1993 г. спрошен Ко де Клотом на голландском радио, зачем он дал музыкантам новые имена, Ван Влит ответил: «Мне не было дела до их имён. Но они, наверное, были родственниками своим мамам и папам. А я не думаю, что нашёл бы общий язык с их мамами и папами. Так что я дал им имена. Маскара-Змей *[смеётся]*. Это сравнительно правдивое имя. Он змей, и у него накрашенные ресницы.»[77]

Теперь, собрав вокруг себя приспешников с новыми именами, Ван Влит был готов заставить их играть новую музыку, которая составила основной объём альбома *Trout Mask Replica*. Но в его методе было нечто большее, чем простая манипуляция личностями а-ля Макиавелли. Когда Ван Влит принялся за сочинение музыки к альбому, он начал разбрасывать семена, из

которых выросло одно из немногих поистине уникальных музыкальных заявлений XX века. Вдохновенным беспрецедентным шагом стало то, что большую часть музыки он сочинил на пианино, откуда-то привезённом им в дом. На первый поверхностный взгляд в этом нет ничего необычного — за исключением того факта, что Ван Влит не умел «играть» на пианино в техническом смысле слова. Для того, чтобы сочинить шедевр на инструменте, который был для него новинкой, нужно было иметь огромную самоуверенность, но тогда у него её было хоть отбавляй.

В 1998 г. Харклроуд вспоминал: «Тут мы имеем дело со странной личностью, которая, хотя вышла из скульптурно-художественной среды, делает своим жанром музыку. Его всё более увлекало выяснение того, кто он такой — в сравнении с известным блюзовым певцом».[78] «Я был чертовски удивлён», — такова была реакция Джима Шервуда на новый метод композиции Ван Влита и на музыку, которая из этого получилась.

В методологическом смысле его композиции в этом духе были противоположностью фортепианной пьесы Джона Кейджа 1951 года Music Of Changes, которая была основана на И-Дзин, древней китайской Книге Перемен (если следовать случайности — или, говоря более точно, синхронным процедурам — её можно использовать для предсказательных целей). Кейдж был композитором, обнаруживающим индивидуалистическое неуважение к классической традиции. В Music Of Changes он совершенно отказался от традиционных партитур, вместо этого давая пианисту указания добавить в игру алеаторические или случайные элементы, тем самым гарантируя то, что каждое исполнение будет в чём-то неопределённым. Эту пьесу нельзя было повторить.

Ван Влит шёл с противоположной стороны, играя на инструменте, которому он не обучался. Он подошёл к этому процессу полностью интуитивным образом, нащупывая нужные места на клавиатуре — в результате получалось скорее выплёскивание сырого материала, чем контролируемая импровизация. Он не был скован техническими соображениями — техники у него не было. Получавшиеся у него линии сами по себе были полуалеаторическими пассажами, которые записывались, а потом из нескольких фрагментов формировалась композиция. Гэри Лукас, гитарист последнего воплощения Волшебного Ансамбля, выучил несколько этих партий по фортепьянным записям Ван Влита. Он уподобил композиционный процесс подбрасыванию в воздух колоды карт и фотографированию карт в падении с последующим музыкальным воспроизведением этого

застывшего момента.

Польский композитор Витольд Лютославский тоже с 60-х годов использовал в своей работе элементы алеаторики, но они были единичны, а их параметры твёрдо контролировались. В Music Of Changes таких элементов было гораздо больше, но Кейдж всё же считал, что за общую музыкальную концепцию несёт ответственность композитор — его весьма волновал тот факт, что при больших требованиях в области виртуозности исполнитель получает слишком много славы. По мнению Кейджа, функция исполнителя была аналогична функции подрядчика, создающего здание по плану архитектора. Эти взгляды, несомненно, во многом перекликаются со взглядами Ван Влита на музыку и роль Волшебного Ансамбля.

Способ сочинения *Trout Mask Replica* был беспрецедентен, и в этом процессе жизненно важную роль играл Френч. В самом деле, сейчас трудно представить, как этот альбом мог бы быть сделан без его вклада в качестве посредника и аранжировщика. Ещё до того, как на сцене появилось пианино в качестве главного орудия композиции, Френч уже работал с магнитофоном, записывая насвистанные и напетые Ван Влитом музыкальные линии. После того, как однажды он навлёк на себя гнев, случайно что-то стерев, Френч решил саботировать работу с машиной, выведя её из строя. Он купил нотной бумаги для записи барабанных рисунков и однажды удивил Ван Влита тем, что запомнил одну из его спонтанных фортепьянных линий, записал её нотами и сыграл.

Френч сидел с Ван Влитом часами каждый день, слушая эти пассажи, записывая их и проигрывая. В 1996 г. он так вспоминал начало этого «марафона»: «Первая написанная им вещь была "Dali's Car", а поскольку на улице вдруг погасло электричество, мы сделали её при свечах. На нотах остался воск.»[79] Хороший способ получить представление об этом композиционном процессе — попытаться сыграть гитарный дуэт "Dali's Car" на пианино. Даже с моими фортепьянными способностями (ниже Ван Влитовых) мне удалось некое грубое приближение — по крайней мере, стало видно её построение на первобытном «корневом» аккорде и то, как каждая из гитар играет партию одной руки. Но Ван Влит был не просто «гением-идиотом», что есть силы наяривающим на инструменте. Френч подтверждает, что он мог повторить некоторые свои линии. «Ему это было трудно, но он всё же мог это сделать. [Но] я бы сказал, что в основном он сидел и экспериментировал.»[80]

Импровизационнная сквозная композиция Ван Влита была простой — и рациональной — идеей, к тому же не имеющей никакой сопутствующей теории. Вместо того, чтобы заимствовать

какую-то авангардную технику, он создал свою собственную уникальную авангардную технику. Она была слишком врождённо-индивидуальной, чтобы её можно было передать кому-то ещё — «лучший» музыкант не преодолел бы своей самоуглублённости, не смог бы не применить изученной им техники, не перерос бы «Я-сознание», как это называл Ван Влит. Даже его знаменито-ошибочное чувство ритма в конце концов стало насущной частью музыки.

Некоторые из линий были в конце концов «приглажены», тогда как другие сохранили оригинальные стаккатные наборы нот, отдалённо напоминающие рваные метрические размеры музыки Стравинского. Хотя не рекомендуется проводить какие-либо (разве что самые поверхностные) сравнения этих двух композиторов, каждый эпизод "Dali's Car" вращается вокруг буквально кучки нот в необычном размере, и в этом отношении пьеса всё же имеет что-то общее с некоторыми камерными пьесами Стравинского.

Этому есть причина. *Пять Пальцев* были написаны Стравинским в 1920-21 гг. в качестве фортепьянных упражнений для пяти пальцев на «этапных» нотах для начинающих. Впоследствии эти фрагменты были оркестрованы и впервые исполнены в 1962 г. как *Восемь Инструментальных Миниатюр.* Подобная техника использовалась и в более масштабных пьесах типа *Четырёх Этюдов Для Оркестра* (1917–1929), о которой он сказал так: «Они [деревянные духовые] играют четырёхнотный напев (его можно назвать *Четыре Пальца)* — бесконечное повторение одной и той же музыки, но в переменных ритмических интервалах.»[81]

Совпадение это или нет, но колючие вступительные фанфары его *Симфонии Для Духовых Инструментов* (1920) имеют определённое сходство с "Dali's Car". Музыка и ритмически возбуждённая «самопальная» техника Ван Влита нуждаются в каком-то описании, и хотя сходство со Стравинским (одним из любимых его композиторов) даже мне кажется весьма незначительным, это сравнение столь же уместно, как сравнение с любой рок-н-ролльной группой того времени.

Когда друг на друга были наложены линии для двух гитар и баса (зачастую они были в разных тональностях и размерах), всё ещё более усложнилось. Френч: «Я бы сказал так — когда вы закладываете фундамент из кирпичей разной длины, то при укладке следующего слоя вам нужно разобраться, что к чему — именно этим я много занимался. Так что мне всегда казалось, что я буду отмечен как аранжировщик, но ничего не вышло.»[82]

По оценке Френча, вышеописанным способом было сочинено

и записано на ноты 75–80 процентов всей музыки, а другие песни — такие, как "Pena" и "My Human Gets Me Blues" — были насвистаны. Харклроуд вспоминает умение Ван Влита в этой области: «Он был мастером свиста. Это было просто потрясающе. Он мог сидеть и свистеть, одновременно пуская кольца табачного дыма.»[83]

Ван Влит также самостоятельно выдвинул много ритмических идей, и Френч считает, что имея практику, он мог бы быть хорошим барабанщиком. Особенно ему нравился рисунок, который он называл «детским ритмом», потому что напоминал ему детство — качание в коляске. Некоторые из этих ритмических партий Френч сыграл по его указаниям, другие модифицировал, а сколько-то рисунков сочинил сам. Его игра подпитывалась желанием сделать ритмический круг квадратом — стать фокусом, связывающим разделённые партии гитар и баса. Это требовало от конечностей редкой автономности движений и дало кое-какие эффектные результаты. Харклроуд так описывает ритмическую связь в группе: «В игре Джона Френча было здорово то, что одна его нога находилась на одной части такта, другая нога и руки — на другой, и всё это было в пределах одной музыкальной партии и на разных динамических уровнях громкости. Это было так чертовски фанково, что можно было сойти с ума! Его «моменты» представляли собой самую взрывную барабанную игру, какую я только слышал. Бас, гитара и барабаны — у каждого инструмента было своё отдельное место. Все мы играли ритм и все мы играли мелодию. Даже у [джазового барабанщика] Элвина Джонса было какое-то плавное кувыркание — такое предсказуемое кувыркание, на котором можно было что-то там построить. На Джоне никто бы ничего не построил.»

Хотя при таком способе сочинения музыкантам приходилось разучивать не имеющие аналогов новые музыкальные формы, их реакция была позитивна. Теперь было гораздо легче понять, чего в музыкальном смысле хотел Ван Влит — легче, чем раньше, когда приходилось колупаться со словесными описаниями и насвистыванием. Но научиться играть эти весьма сложные композиции оказалось страшно трудной задачей. Иногда музыкантам приходилось разбирать пассажи, где части различной длины в разных размерах должны были выходить на сильную долю, или куски, в которых нехватало каких-то частей. Ван Влит в таких случаях обычно говорил: «Вы, ребята, знаете, что делать», или просто пробегал руками по клавишам пианино, таким образом давая им отсутствовавшую до того часть. Его контроль над происходящим заключался в том, что ему принадлежало последнее слово в отношении формы композиций, но

репетировал он с группой редко. Он сравнивал свой спонтанный метод сквозного сочинительства с «естественной нуждой» — после творческого «акта» смотреть на плоды своей работы ему совсем не хотелось. Но несмотря на то, что ему не хотелось тратить много времени на обучение, им всё равно приходилось учиться. Маркер, неосознанно перефразируя метафору Кейджа, выражает это так: «Он был архитектором, но это не значит, что он сам забил так уж много гвоздей.»

Репетиции начались осенью 1968-го и продолжались до следующей весны. Нужно было выучить 21 новую композицию. Разучить «с нуля» за полгода то, что было фактически совершенно новым подходом к рок-музыке, можно назвать быстрой работой, но зато эти нагрузки требовали почти монашеской преданности. Поступив в группу, Харклроуд принял Френча за серьёзного, сосредоточенного человека, но теперь морщины у него на лбу становились ещё глубже от той задачи, что он на себя взвалил.

Френч: «Все получали свои партии, расходились по углам комнаты и играли. Я сидел посередине, всё записывая, стараясь привести в порядок музыку на бумаге. Я слышал всех одновременно. Если я слышал чью-то ошибку, то говорил: «Нет, это неправильная нота!» Вот до какого безумия меня всё это довело. Весёлого тогда было мало. Ни машины, ни особых денег. довольно трудная ситуация.»[84] В одержимости, граничащей с мономанией, Френч репетировал и самостоятельно в маленькой бане.

Участников Волшебного Ансамбля никак нельзя было назвать «немузыкантами», как о них позднее отзывался Ван Влит. Они были молоды, преданы делу и исключительно талантливы. Харклроуд и Бостон думали, что поступают в психоделическую блюзовую группу, но оказались готовы совершить тот «прыжок наудачу», который требовался для исполнения этой новой музыки — притом без страховочной сетки уже известных им приёмов. А как только пьеса дорабатывалась до соответствия представлениям Ван Влита, он не позволял никаких отклонений. У Джима Шервуда сложились такие впечатления: «Это была необходимость. Дону приходилось контролировать достижение того, что он хотел получить. [Возможно], ребята хотели играть какой-нибудь рок-н-ролл или блюз, или что-то такое. Это не подходило стилю музыки Дона.» Он, кроме того, замечает, что Ван Влит был весьма властен в осуществлении своего руководства.

Коттону уже приходилось играть довольно трудный материал на *Strictly Personal,* однако и ему, и Харклроуду для исполнения этой сочинённой на пианино музыке пришлось радикально

изменить свои стили. В 1995 г. Харклроуд так освещал технические стороны этого процесса в интервью журналу Guitar: «Когда я присоединился к Бифхарту, изменилось почти всё, вплоть до манеры игры — я стал играть не плектром, а пальцами. Я знал, что ему хотелось, чтобы мой «Телекастер» или ES-330 звучал как… ээ… шрапнель! Зачастую я буквально терзал гитару этими металлическими наконечниками, и конечно, была большая разница между «стальными придатками» и «стеклянными пальцами» — т. е. металл или стекло. Но не знаю, насколько большое значение тогда имели звуковые аспекты. Скорее, вопрос стоял так: «Как я вообще буду это играть?» Такова была постоянная мысль, так что звук пришёл как-то потом.»[85]

В своей книге «Современная Музыка» Пол Гриффитс отмечает момент выпадения тональности из австрийско-германской классической традиции: «Малер в «Адажио» — единственной законченной части его Десятой Симфонии (1909-10) — при помощи аккорда из десяти нот внезапно пришёл к атональной пропасти, которая воспринимается как потрясающий знак пунктуации. Невозможно представить себе, до чего бы он дошёл, доживи он до следующего года.»[86]

Через полвека Волшебный Ансамбль вырывал тональность уже из традиции рок-музыки. Они тоже подошли к атональной пропасти и были обязаны прыгнуть туда. Например, Ван Влит мог грохнуть обоими руками по клавиатуре, произведя на свет десятинотный аккорд, и потребовать, чтобы он был сыгран на гитаре. Тот факт, что на этом инструменте всего шесть струн, не всегда принимался в качестве достаточного оправдания. Харклроуд вспоминает, как он приспосабливал свой стиль к этим требованиям: «Некоторые семи-, восьми-, девяти-нотные проходы, которые были нужны для достижения требуемых интервалов, вынуждали меня держать на грифе всю руку, и ещё зажимать большим пальцем басовую ноту.»[87]

Он также хвалил Марка Бостона за его столь же радикальную бас-технику: «Марк на своей двухгрифовой Danelectro играл аккорды и всё прочее при помощи своей техники «гвоздодёра». В то время это было что-то! Я думаю, что он играл на басу совершенно по-другому — гораздо более по-другому, чем мы на гитарах.»[88]

Харклроуд так описывает своё впечатление от композиционных методов Ван Влита и способ разучивания того, что получилось: «Можно просто слепить в углу что-нибудь изо всякой дряни, потом куда-нибудь это задвинуть — а потом каждый раз по новой учиться это делать. А можно зарисовать это — и тогда это подействует. Я вовсе не хочу ничего принизить

таким сравнением. Музыка того периода никак не могла получиться такой, какой она получилась, если не по замыслу Ван Влита. Я просто хочу сказать, насколько наугад делались отдельные партии — но потом они хирургически обрабатывались, соединялись вместе и формировались в нечто целое. Боже мой, какой опыт изучения выразительных средств музыки для 19-летнего парня!»

В последующие годы бывшие участники Волшебного Ансамбля сделали мириад комментариев по поводу композиции и аранжировки, которые были полностью приписаны Ван Влиту. Даже принимая во внимание их утверждения относительно неправильного истолкования и представления этой музыки прессой (она ведь раньше не сталкивалась с такими методами композиции в роке), эти вырезки в совокупности оставляют двойственное впечатление: с одной стороны, Ван Влит был гений, это была его музыка, но при этом он не совсем понимал, что делает, с точки зрения механики музыки и совместного действия отдельных частей. Один из последующих участников Волшебного Ансамбля даже сказал, что всякий, кому приходилось «переводить» не совсем конкретные музыкальные идеи Ван Влита, должен был получить композиционный кредит. В таких взглядах присутствует скрытая подозрительность к его интуитивным исследовательским методам, поскольку рок-музыкантам (да и вообще большинству музыкантов) нужно иметь представление о том, что они делают — потому что если этого представления нет, у них вряд ли получится что-то хорошее. Всё это очень похоже на заявления раннего состава Ван Влиту о том, что он ничего не знает о музыке, и что его сочинительский процесс не так «законен», как общепринятые методы композиции.

Харклроуд опровергает такие представления: «[Он, конечно, был] не менее законен. Но если говорить обо мне — то, что я подвергался жестокому обращению ради того, чтобы соответствовать несуществующему совершенству, только показывает отсутствие у меня своего «я», и удивительный сверхизбыток своего «я» у него.» Творческие процессы часто начинаются лишь для того, чтобы посмотреть, куда они заведут творца — так что отсутствие конкретного сформированного представления (и даже применение случайных, туманных процедур) часто даёт результаты. В случае Харклроуда яблоком раздора является не этот аспект композиции — «Кто может сказать, какой именно процесс создаёт искусство?» — риторически спрашивает он. Но поскольку музыканты столь напряжённо работали над тем, чтобы музыку стало возможно исполнять, Харклроуд считает, что настойчивое желание Ван

Влита приписать всё себе несправедливо отражается на них: «Он утверждал, что знает всё, что делает с каждой нотой. В документальном фильме BBC [«Артист, ранее известный как Капитан Бифхарт», 1997] он сказал: «Разве Стравинский допустил бы, чтобы какая-то нота игралась неидеально?», подразумевая, что он знал, где место каждой ноты, и что это было так и задумано заранее. Опять-таки речь идёт о удовлетворении его самомнения — он никак не мог иметь в голове полное знание или план законченной работы. Он был композитором совсем другого типа. Я не хочу сказать, что он делал что-то не так, как надо — речь о его утверждениях, что он будто бы делал всё по-другому и более сознательно. Он приписал себе *всё* — и в этом смысле он последний засранец, потому что он был не тем, за кого себя выдавал. Был ли он сверх-творческой личностью? Безусловно. Научил ли он меня играть на гитаре? Нет. Повлиял ли он на то, как я на ней играю? Больше, чем кто-либо другой.»

Ван Влит хотел изменить сам образ мыслей группы об исполнении музыки. Он применял «искривление идей», чтобы увести их от традиционных, рок-н-ролльных форм выражения. Харклроуд: «Он говорил: «Играй высокую ноту, как низкую. Играй низкую ноту как высокую. Играй стаккато, но так, как будто тебе кажется, что оно продолжается дольше.» Любыми способами изменить вещь, чтобы сделать её менее предсказуемой в музыкальном смысле. Мне кажется, именно так он хотел смотреть на мир. Музыка тут казалась почти вторичной!»

Игра Ван Влита на шенае была, мягко говоря, необычной, но теперь, в очередной раз показав уверенность в себе, он объявил Маркеру, что на этом альбоме он собирается играть на саксофоне. Ему казалось, что раз это достаточно хороший инструмент для Орнетта Коулмена, он будет хорош и для него. Однажды они с Маркером хорошо нагрузились, и тот поставил ему монументальный альбом Коулмена *Free Jazz* (1960). Ван Влит был потрясён. Маркер: «Мне кажется, это произвело на него большое впечатление, и, наверное, именно тогда у него возникла ошибочная идея, что он может играть на духовом инструменте. Он совсем не понимал, что Орнетт не просто дудит, что ему взбредёт в голову — там на самом деле была некая организация.» Ошибочно или нет, но теперь Ван Влиту хотелось фри-джазового действия, и его не могло остановить отсутствие техники или чего-нибудь другого.

Стиль жизни группы был вполне спартанским во всём, что выходило за рамки сверхчеловеческих усилий разучить музыку. Их бытовые условия были отвратительны. В доме были две большие комнаты; в большей из них происходили репетиции,

затягивавшиеся до 12 часов (а иногда и дольше). Там же участники группы и спали, потом просыпались и начинали всё снова. Что касается другой комнаты, то на отдых в ней существовала очерёдность, и это было единственное время, когда тот или иной член группы мог остаться в одиночестве. Ван Влита это не касалось — он спал в своей собственной комнате, вместе с подружкой по имени Лори Стоун. Поначалу у Френча были проблемы с практикой — как только он начинал играть, один из соседей вызывал полицию. После нескольких её визитов Френч стал поддерживать тишину, приглушив барабаны и тарелки картонками.

В 1970 г., когда *Trout Mask Replica* был уже записан, дом на Энсенада-Драйв был проигран в Лас-Вегасе и поменял владельца. Волшебный Ансамбль попросили выехать, а новым арендатором дома стала некая Линн Аронспир. Она вспоминает, что новому владельцу дома хотелось иметь более приличных жильцов. «Владелец даже не представлял, чем он владеет. Ему казалось, что дом больше, чем он был на самом деле, и когда он показывал мне помещения, я поняла, что его ужаснуло внутреннее состояние дома. Бифхарт там всё раскрасил в цвета солнечного спектра. Весь зал (и потолок) были покрашены красной эмалью, кухня — бриллиантовым горчичным, спальня наверху — парижской лазурью. Двор был завален хламом. Судя по всему, там были небольшие [шумовые] проблемы. я поняла это, когда увидела огромные куски пены-герметика на рамах окон и доски для сёрфинга — наверное, они думали, что это погасит шум.»

Даже будучи человеком со стороны, Линн Аронспир вскоре поняла главенствующее положение Ван Влита в группе: «Помню, как-то раз я пришла туда, и все мы стояли кружком на улице, а он читал лекцию о том, как прекрасны свиные рубцы.[89] Мне показалось, что это скорее была лекция, чем простой разговор. Я восприняла это почти как какой-то защитный механизм. Мне это показалось какой-то маской. Пока он говорил, от нас не требовалось отвечать на вопросы, и пока он рассуждал и разглагольствовал, никто не задал ему ни одного вопроса.»

В доме царила странная смесь религий и философий. Ван Влит вместо психоделических наркотиков был увлечён некой смесью Трансцедентальной Медитации и оккультизма. Джим Шервуд вспоминает, что на ранней кислотной стадии «Дон считал, что он с другой планеты. Вообще он так и думал — что он с другой планеты.» Позже Ван Влит говорил ему, что к тому времени, как началась подготовка *Trout Mask Replica,* он уже достиг точки разочарования кислотой и прекратил её употребление. Он также утверждал, что дом был построен на

могильном холме Коренных Американцев, и что он общался с их духами. Харклроуд вспоминает, что группа «увлекалась Махариши»[90], но в этих рамках был ещё Френч — набожный христианин в пору сомнений (это было отклонение от веры, которой он придерживался всю жизнь), и Коттон — практикующий розенкрейцер.

Когда Харклроуд поступил в группу, у него был зверский аппетит на наркоту и кислоту, и вначале он делился с Ван Влитом. Однако впоследствии, когда ему приходилось извлекать свои нечестивые товары, группа стала смотреть на него как на «наркошу», и он начал воздерживаться. Впрочем, эта деятельность всё же имела место, но только по воле Ван Влита. Он посылал за гашишем, который раскуривался вместе с группой каждый вечер в процессе, который Френч назвал «культоподобным ритуалом». Ему самому не особенно нравились эти сеансы, но он чувствовал себя обязанным в них участвовать — не в малой степени из-за того, что не хотел привлекать негативного внимания Ван Влита.

Предметов первой необходимости типа еды и денег постоянно не хватало. Заппа согласился выпустить пластинку, на которой Ван Влиту была бы дана полная артистическая свобода, однако никакого контракта подписано не было, и группа не имела никаких доходов, кроме пособий. Мать Харклроуда помогала своему нуждающемуся сыну (и его коллегам), посылая чеки со сберегательного счёта, который должен был дать ему возможность учиться в колледже. Мать Ван Влита Сью с тётушкой Энни также вносили свой вклад в их пропитание. Френч вспоминает, что он прожил целый месяц на дневном рационе, состоявшем из чашки соевых бобов — придерживаясь такой диеты, он стал чувствовать себя как «восточный мистик». Но даже учитывая такой уровень лишений, едва ли можно относиться к позднейшим утверждениям группы (что Харклроуд якобы чуть не умер, а у Бостона не было сил, чтобы вылезти из постели) иначе, как к озорству.

Учитывая всё это, отметим, что когда к ним приехали в гости Дон Элдридж и Меррелл Фанкхаузер, атмосфера дома и внешний вид группы вызвали у них беспокойство. Элдридж: «Там что-то происходило! Если они не занимались кислотой, то всё равно чем-то таким там было всё пропитано. Дух в этом доме был определённо мэнсоновский. Когда я увидел Лори Стоун — а я уже порядочно её не видел — меня поразил её мертвенный вид. То же самое можно сказать и обо всех остальных, кроме Дона. Один из участников группы сказал мне, что Дон хорошо питался и принимал витамины, потому что Сью присылала ему посылки «поддержки». Остальные едва не помирали с голоду. Это были не

те люди, которых я знал в Ланкастере. Они все выглядели болезненно, но Джефф, Лори и Марк, как я помню, были хуже всех. Харклроуд, которого я не очень хорошо знал, не изменился — он всегда был похож на труп.»

Элдридж вспоминает это время как особенно негативное. «За исключением этого короткого периода, я всегда знал другого Дона», — говорит он. «Я никогда не принимал с ним кислоту, никогда не видел его под кислотой (по крайней мере, не мог этого определить). Мне кажется, он старался скрыть это от меня. Дон относился ко мне как к младшему брату. И он, и Лори не раз говорили мне, какая дрянь эта кислота — именно поэтому я был так удивлён, когда услышал, что они занимались этим делом в том доме.» Он объясняет, что это впоследствии подтвердил ему один из участников группы — кислота применялась как часть непрерывного режима управления. «Если Дон в то время бросил кислоту, то только он один», — говорит Элдридж. «Во время одного из сеансов записи, прямо перед дублем, один из участников группы «поймал приход». Кто-то, видимо, получил указание подсыпать кислоту в его напиток.» Некоторые моменты были ещё чуднее кислоты. Ван Влит был мощной, властной личностью, и Элдридж живо запомнил один инцидент, до сих пор представляющий для него загадку. «Я видел, как Дон управляет событиями», — говорит он. «Однажды вечером на Кэролсайд мы с ним и Дагом [Муном] были во дворе. Было поздно и мимо нас проехал человек на машине. Он доехал до конца квартала и повернул опять к нам — туда, откуда он приехал. Так он ездил взад-вперёд более десяти минут. Я насчитал одиннадцать раз — он ездил туда-сюда по улице со скоростью улитки, глядя прямо перед собой. Наконец Дон сказал: «Сейчас я его отпущу» — и этот человек уехал, так, как будто точно знал куда едет.»

Жить в одном доме с другими людьми может быть трудно — даже если все эти люди покладистые давние друзья. Но если поместить пятерых человек в такую среду, то нет ничего удивительного, если атмосфера будет часто накаляться. Добавьте лидера группы, усугубляющего трение своим всё более тираническим поведением — он часто его проявлял, чтобы напомнить коллегам, что они в его власти — и социальная структура начнёт деформироваться. Ван Влит так вспоминал о своих методах в 1993 г.: «Иногда бывает трудно кого-то пробить, если он не хочет пробиваться. Но если этим занимаюсь я, пробиты будут все. Я упрямый человек.»[91] Под словом «пробить» в данном случае подразумевается использовать в качестве канала для своей музыки, так же, как он был каналом для своей музы; а также «проткнуть», насадить их на кол своего «я», употребляя

силу для подавления мятежа, который даже не начинался.

Ван Влит редко присутствовал на репетициях, что вызывало в группе возмущение. А когда он был с группой, то обычно руководил внеурочными занятиями, требуя исключительного внимания к себе и впадая в раздражение и подозрительность, если кто-то хотел что-то сделать по-своему. Если он хотел смотреть телевизор, его должны были смотреть все (или слушать его его импровизированные соло на саксофоне, или его стихи в исполнении Коттона).

Одна из причин, по которой Ван Влит окружил себя всей этой компанией со странными именами, состояла в том, что из него лились идеи, но он не мог — или не хотел — сам их реализовать. В письме в журнал MOJO Джон Френч писал: «Только подумайте, чего бы мы могли добиться, если бы он мог записывать музыку.»[92] Но у него под рукой был Френч — ему не надо было этим заниматься. Коттон стал секретарём по части словесного потока, этаким Босуэллом для своего доктора Джонсона — он записывал декламации Ван Влита на бумагу или плёнку, чтобы в момент озарения ничего не пропало, а потом читал их ему вслух.

В интервью с Элейн Шеперд в 1993 г. Френчу это уже казалось забавным: «Роль Джеффа состояла в том, чтобы читать поэзию, наша — слушать и восхищаться; иногда слушать одно и то же десятки раз! Дон пытался создать такую атмосферу, чтобы мы фактически жили этим альбомом. То есть у нас как бы не было частной жизни — когда бы он ни зашёл, мы все были на месте. Мы должны были быть энтузиастами, должны были вести себя так, как будто нас это действительно возбуждает. А такое состояние трудно поддерживать целый год.»[93]

Кроме того, были сеансы «промывки мозгов», когда Ван Влит цеплялся к кому-нибудь из группы и систематически критиковал его, чтобы довести до ручки. Его уникальная смесь самолюбия и неуверенности в себе заставляла его всё сильнее подчинять себе «пацанов». «Это было что-то вроде мэнсоновской гештальт-терапии в версии для комиксов», — так описывал ситуацию Харклроуд в интервью Джону Эллису 1994 года.[94]

Однако эти сеансы могли иметь просто смехотворную продолжительность. Харклроуд, конечно, не хотел бы опять это испытать, но считает, что независимо от того, правильно всё это было или нет, в результате этого психического избиения он стал сильнее: «Я был ребёнком. И я был подвергнут всему этому, неважно, насколько негативно это было. он говорил: «Ты ненавидишь свою мать», он работал над тобой 30 часов, лицом к лицу. 30 часов, да. Сильно. Интересно, откуда у него силы брались. Не знаю, откуда он брал энергию. Потом он валился

спать на 27 часов, как медведь в спячке, и я мог прыгать на его кровати, пинать его по ногам, а он спал. Наверное, всё это происходило от эмоциональных страданий и умственного развития — этот парень был очень умён. Конечно, тут дело в каких-то ненормальностях. Я многому научился, я вошёл в такие области, куда бы никогда не пришёл сам. Разве я, в 19 лет, стал бы заглядывать так глубоко внутрь и смотреть на такое дерьмо? Мне очень повезло, что у меня был этот опыт — он заставил меня расти и учиться. Я об этом нисколько не жалею.»

Тем не менее всё это не объясняет, *зачем* он занимался подобной психологической войной, и что побудило его отдавать этому столько своей психической энергии — и для каких вообще целей. Харклроуд вспоминает — Ван Влит говорил, что он был выбран для группы потому, что «ему был нужен кто-нибудь молодой и гибкий. человек, который хотел бы измениться.» Тогда, наверное, именно так он и влиял на эти изменения. Похоже на то, что власть давала ему некий новый вид стресса. Френч как-то заявил, что Ван Влит однажды поведал ему, что у него был диагноз «параноидальная шизофрения». В другой раз одна из бывших подружек Ван Влита сказала ему, что тот проходит лечение от «навязчивой склонности ко лжи»[95]. Это, конечно, даёт нам не слишком много.

Марк Бостон смотрит на всё это так: «Скажу вам, иногда требовалась большая решимость, чтобы продолжать этим заниматься — особенно на групповых собраниях и обсуждениях. Однажды мы говорили о песнях или о чём-то ещё, и Дон сказал: «Кто думает в «до»? Кто-то здесь думает в «до»». Я возразил: «Нет, это не я.» А потом сидишь и пытаешься не думать в «до». Мне кажется, в половине случаев он всё это делал, только чтобы подразнить нас. Он очень умный человек, и иногда у него было забавное чувство юмора. Он пытался вести себя как настоящий шантажист, но на самом деле он только пробовал людей на реакцию. Много раз это оборачивалось против него; он наживал себе больше неприятностей, чем если бы вёл себя просто по-дружески — я имею в виду его обращение с людьми вообще. Он — мощная личность. Это то же самое, что стоять рядом с ядерным реактором. Ты не знаешь, что будет через секунду, но чувствуешь, что там есть энергия — и он определённо был её источником.»

У большинства групп слово «схватки» имеет метафорический смысл, но в Волшебном Ансамбле они были физические. Харклроуд признался Джону Эллису, что «случались всякие возмутительные вещи — не исключалось и насилие.»[96] Но несмотря на всё это, группа придерживалась своей задачи, понимая, что их материал был настолько оригинален — и даже

уникален — что мог иметь коммерческий успех. Френч: «Наверное, мы все как-то чувствовали, что тут у нас происходит нечто такое, чего никто никогда не делал раньше, к тому же доброкачественное в художественном смысле. Мы знали, что рынок для таких вещей есть, что есть люди, которые слушают необычные дела, и меня возбуждало то, что мы делаем нечто необычное — пусть даже временами мне очень хотелось быть где-нибудь в другом месте. Вот именно это и заставляло меня оставаться в группе.»[97]

Харклроуд всё ещё испытывал к Ван Влиту благоговение, доходящее до степени «преклонения перед героем». Несмотря на то, что первоначальные непринуждённо-дружеские отношения превратились в более враждебные — по типу «учитель — ученик» — одна из причин, по которым он мирился с жёстким режимом, состояла в том, что Ван Влит был «таким большим застенчивым человеком, выступающим в какой-то другой роли. ребёнок, терпящий боль. Вот почему я люблю его, [иначе] я бы не стал мириться со всем этим.»[98]

В марте 1969 г. Волшебный Ансамбль был готов начать запись альбома. Обязанности продюсера вновь исполнял Фрэнк Заппа, но с самого начала стало ясно, что это будет необычная продюсерская работа. Он пришёл в дом группы вместе с Диком Кунцем, который записывал большинство пластинок на лейблах Bizarre и Straight, в том числе альбом *Uncle Meat* Матерей.

В 1993 г. Заппа так вспоминал эти обстоятельства: «Первоначальный план записи альбома состоял в том, чтобы сделать его чем-то вроде этнической «полевой» записи. Я хотел взять передвижную аппаратуру и записать группу прямо в этом доме, в разных комнатах. Вокал записывается в ванной. Барабаны устанавливаются в зале. Духовые играют в саду — всё такое. И мы пошли туда, всё установили и записали песни таким образом.»[99]

Предварительные фоновые дорожки были записаны в доме на катушечный магнитофон. По ним слышно, какой удивительно сыгранной группой стал Волшебный Ансамбль. Дик Кунц так описывает аппаратуру, при помощи которой делалась эта полевая запись: «У нас был маленький портативный двухдорожечный магнитофон Uher. Это был надёжный маленький аппарат, на котором были сделаны весьма эффектные записи. Иногда я использовал одиночный стереомикрофон из его комплекта; иногда устанавливал до четырёх отдельных микрофонов и подключал их к «Ухеру» через пару простых микшеров Shure. Вся эта каша прослушивалась через наушники. Не сказать, чтобы идеальные условия.»

Идеальные или нет, эти сырые, полные жизни «полевые

записи» великолепны, и во многих отношениях превосходят те, которые остались на альбоме. «Полевые записи зверей, населявших дом»[100], - впоследствии съязвил Харклроуд. Заппа был доволен результатом, но Ван Влиту всё это предприятие стало внушать подозрения, и он обвинил Заппу в «крохоборстве». Они уже обсуждали перспективу записи вокала в студии, и Заппа выделил группе студийное время. Альбом записывался в студии Whitney в Глендейле. Кунц: «Именно я открыл для нас [Фрэнка и меня] Whitney. До тех пор это была исключительно госпел-студия. После того, как мы стали в ней записываться, её попробовали многие другие группы. Там был чудовищный орган — целые комнаты были заняты трубами и прочими принадлежностями. Группа, безусловно, была хорошо отрепетирована. Я уже был гордым обладателем и ценителем *Safe As Milk* и *Strictly Personal,* и был готов к чему угодно. Но будучи в то время неофитом в этой новой музыкальной галактике, я не мог определить разницу между хорошим и не-таким-уж-хорошим исполнением.»

Проявив выдающуюся интуицию, Ван Влит записал свои вокальные партии, не используя наушники (это уже стало легендой). Совпадение во времени его голоса с материалом, который он мало репетировал, а теперь ещё и не слышал как следует, просто поражает. Если он действовал по наитию, то у него получилось блестяще. Примерно то же самое было и на первоначальных сеансах записи *Trout Mask* — это навело Маркера на мысль тайком оставить в комнате, где происходила живая запись, несколько наушников, чтобы Ван Влит мог слышать их жестяной звук вдобавок к тому, что просачивалось в будку управления. Заппа, несомненно, до тех пор ни с кем так не работал — наверное, за исключением того же Ван Влита, когда в Студии Z записывал его голос в коридоре. В 1993 г. он сказал Найджелу Ли следующее: «С технической точки зрения Дону ничего нельзя объяснить. Бесполезно говорить ему, почему то-то и то-то должно быть так-то и так-то. И мне показалось, что если он хочет создать что-то уникальное, для меня легче всего будет как можно больше держать рот на замке — что бы он ни хотел сделать, и как бы я к этому ни относился — например, в таких случаях, когда он поставил на барабаны и тарелки картонки, когда он начал накладывать свой вокал без наушников, слыша только то, что просачивалось через окно студии (вследствие чего он лишь изредка попадал в такт с той вещью, на которой пел). Он хотел именно так. Мне кажется, что если бы у него был какой-нибудь знаменитый продюсер-профессионал, там бы произошло не одно самоубийство.»[101]

Ван Влит через несколько лет вспомнил об этом инциденте в

интервью Стиву Пикоку из Sounds, и сказал, что он был «как водопроводчик, снимающий фиттинги с труб, чтобы потекла вода. Тут нет ничего особого.»[102] В конце 1969 г. он так сказал журналу Zig Zag: «Я сделал это без музыки. Я играл — как играют киты. Я не думаю, что существует такая вещь, как синхронизация, это то, что делается перед налётом спецназа, да?»[103]

Даже учитывая подобные неортодоксальные примеры студийного мастерства, скорость, с которой записывался альбом, была поразительна. «Я знаю, что мы мчались сломя голову», — говорит Кунц, «и я сразу почувствовал, что Фрэнку не нужны мои предложения о том, чтобы сделать какие-нибудь дубли получше. Всё происходило слишком быстро, чтобы этим могли командовать два генерала; не было времени сверять часы.» Харклроуд так говорил MOJO в 1995 г.: «Мы просто пришли, сыграли каждую вещь по разу, и он [Заппа] всё это записал. И через пять или шесть часов мы пошли домой. Наверное, пару дней ушло на вокал, день на микширование — и через четыре дня альбом был готов.»[104]

Заппа так сказал Найджелу Ли из своей домашней студии: «Помню, в пасхальное воскресенье я закончил монтаж альбома и позвонил им. Я сказал: «Альбом готов». Он заставил всех ребят в группе получше одеться, и рано утром они пришли, сели, послушали и сказали, что им нравится.»[105]

ЗАПИСИ ПРИРОДЫ

Если в истории популярной музыки было нечто, что можно было бы назвать произведением искусства — в том смысле, который вкладывают в это люди, занятые в других областях искусства — то, наверное, Trout Mask Replica как раз и есть такое произведение.

Джон Пил (интервью с автором, 1995)

Trout Mask Replica раздробила мой череп, поменяла порядок чередования хромосом, вывела меня из себя, рассмешила, заставила прыгать и беситься от радости. Это был не тот «сплав», которого я ждал: это была целая новая вселенная, полностью реализованный и до тех пор невообразимый пейзаж гитар, которые мочат, жгут, жарят и даже реально свингуют во всех направлениях в пределах досягаемости разума… пока этот зверский голос, как бы прямо взятый из одной из Призрачных Тантр Майкла МакКлера, выплёскивал хрипло-простуженный поток образов, одновременно чокнуто-абстрактных и приземлённо-похабных как что угодно из американского фольклора последних двухсот лет… я не снимал наушников и прослушал Trout Mask пять раз подряд за один этот вечер. Следующим шагом, конечно, было то, что я начал обращать внимание остального мира на эту обнаруженную мной удивительную вещь — которая, наверное, более

любой когда-либо слышанной мной пластинки казалась живым, пульсирующим, движущимся организмом

Лестер Бэнгс, New Musical Express, 1 апреля 1978.

Тот «сплав», которого ожидал Бэнгс, был новой музыкой, использующей земной драйв изначальной рок-музыки в качестве платформы для запуска ничем не скованных «атональных первобытных воплей», которые применялись такими чёрными фри-джазистами, как Орнетт Коулмен, Джон Колтрейн и Альберт Эйлер. Когда в его голову ворвалась *Trout Mask Replica,* он получил гораздо больше, чем ожидал — это было прозрение. В следующем году он всё ещё писал о поиске новых примеров такого сплава — тогда речь шла уже о *Fun House* The Stooges, с его столкновением ультранепримиримого гаражного рока и более изощрённого вкуса Игги Попа к Колтрейну и прочим. Хотя это великолепный альбом, аналогии были гораздо более смутными — правда, тогда «сплавщиков», способных удовлетворить критериям Бэнгса, было всего ничего — смесь астрального джаза и злобного рок-н-ролла детройтской группы MC5 делала их очередным кандидатом, но Бэнгса они так и не убедили. Становилось ясно, что «стиль» *Trout Mask Replica* был исключительной принадлежностью Капитана Бифхарта и Его Волшебного Ансамбля.

Во вступительной песне "Frownland" новая вселенная *Trout Mask Replica* проносится мимо в полутораминутном микрокосме. По крайней мере, для слушателя мучительные репетиции, невзгоды и лишения стоили того. Стандартная роль рок-состава (две гитары, бас и барабаны) разрушена до такой точки, что уже ничего не приходит в порядок и даже нисколько не повторяется. Запинающиеся барабаны борются за пространство с угловатым басом и атональным гитарным мотивом в разных размерах, и вскоре из запутанного «подлеска» прорывается причитающая линия соло-гитары. Менее чем через 15 секунд после начала всё растворяется в стремительном потоке — инструменты «молотят» друг вокруг друга в сложных контрапунктных узорах. Но в музыке очевидно непреклонное движение вперёд — иначе говоря, это рок. Последний кусочек головоломки — это рёв Ван Влита. Он выдаёт тоскливый душевный блюз, ещё более деформирующий уже деформированную структуру, моля: «Мне нужна своя страна», и понимая, что само пение этих слов исполняет его желание.

Это, наконец, была его свободная пластинка: «свободная» в

смысле «ничем не ограниченная». И он ломанулся на эту новую территорию с огромной силой. Некоторые музыкальные элементы можно узнать по предыдущим альбомам — том-томовые ритмы и перекрёстные хай-хетовые рывки Френча напоминают о синкопированных фрагментах *Strictly Personal* — но в этом радикальном новом подходе они переворачиваются с ног на голову, как будто вся ударная установка катится вниз по ухабистому склону.

Переплетающиеся гитары, звучавшие уже радикально неровно на "Kandy Korn", здесь борются друг с другом, после чего отправляются в свободный полёт каждая своей дорогой, и опять сталкиваются лоб в лоб. Басовая игра Бостона столь же поразительна — её сочетание с другими инструментами беспрецедентно. Звук инструмента плоский и деревянный, басист дёргает струны, играет на всех струнах аккордом, гнёт гриф. Продюсерская работа на альбоме также своеобразна — она ещё усугубляет «терпкость» музыки и сообщает звуку сплющенную, пустынную сухость. Парадоксальным образом перемещающиеся «плоскости» музыки создавали голограммные иллюзии трёхмерных образов. А голосу Ван Влита была дана свобода, и он расширил галерею новых вокальных стилей.

Даже когда понимаешь методологию композиции и механику музыки, *Trout Mask Replica* никак не поддаётся демистификации. В её глубине лежит какое-то недосягаемое волшебство. В 1991 г., в интервью Ларсу Мовину Ван Влит дал такую ретроспективную оценку альбома: «В альбоме мы пытаемся разбить деятельность разума на много разных направлений, не давая возможности на чём-то зафиксироваться — именно это я пытался сделать.»[106]

Фред Фрит (тогда гитарист Henry Cow), в 1974 г. предложил New Musical Express такой проницательный взгляд на явление: «Всегда создаётся тревожное ощущение, когда слышишь, как люди играют вместе, но вне различимого ритмического рисунка. Это не свободная музыка; она постоянно находится под полным контролем, и это одна из её замечательных особенностей — то, что силы, обычно проявляющиеся в импровизации, обуздываются и делаются постоянными и доступными для повторения.»[107]

Trout Mask Replica, говоря простыми словами, весьма заумна. При первом прослушивании она воспринимается как авангардное заявление, имеющее мало прецедентов и мало (или совсем ничего) общего с другими стилями и жанрами. Однако в её уникальных структурах содержится множество текстовых и музыкальных идей, имеющих связь с другими течениями американской культуры и музыки, особенно с блюзом.

На границе 60-х и 70-х годов мэйнстримовые рок-группы

смотрели на блюз, как на некую сырьевую жилу, которую можно безнаказанно эксплуатировать. Жанр оказался достаточно силён, чтобы выдержать грубое обращение блюз-рокеров по обе стороны Атлантики — от местных кабацких групп с двенадцатитактовым блюзом до самых успешных стадионных команд. В то время как Led Zeppelin не собирались извиняться за то, что использовали блюз как топливо для своей тяжелороковой колесницы, группы типа Electric Flag и The Butterfield Blues Band избрали более почтительный курс. Джими Хендрикс ушёл далеко вперёд от этого состязания — он поджёг блюзовую традицию и стал любоваться красотой пламени. Но в обработке, которой Cream подвергли песню "Spoonful" Уилли Диксона, грубо-вырубленная мощь версии Хаулин-Вулфа подменялась лёгким блеском. Такова была цена прогресса — казалось, что европеизация блюза уже завершилась.

У. С. Хэнди был чёрным музыкантом и бэндлидером, действовавшим в начале века. Согласно легенде, интерес к блюзу у него проснулся, когда на железнодорожной станции Татуайлер он увидел гитариста (считается, что Чарли Паттона), игравшего на инструменте, используя в качестве «слайда» нож. В то время блюзовые мотивы зачастую вращались вокруг стандартной прогрессии, основанной на одном аккорде (первоначально это было вызвано ограничениями раннего блюзового инструмента — однострунной «Диддли Бау»). Схема также могла быть основана на переменном числе тактов с нерегулярными переменами аккордов. У Джона Ли Хукера иногда казалось, что вот-вот будет перемена аккорда, однако он обычно просто начинал петь какой-нибудь другой мелодический пассаж на старом фоне.

В расцвете сил Хэнди был скорее популяризатором и издателем блюза, нежели исполнителем (хотя его оркестр всё же исполнял некую формализованную версию блюза), и задокументировал множество блюзовой музыки на нотной бумаге. При этом ему приходилось как-то схватывать живую, непостоянную природу блюза и приводить её к общему стандарту — перемены аккордов в рамках 12-тактовой структуры. Такой метод был принят многими культурными музыкантами того времени — таким образом сам формат был упрочен и стал более «музыкальным» в европейском смысле. К 60-м годам одноаккордный блюзовый стиль стал редкостью, хотя и продолжал жить в работе таких блюзменов с севера Миссисиппи, как Миссисиппи Фред МакДауэлл и Миссисиппи Джон Херт.

Ван Влитовский вариант риффа из "Spoonful" был представлен песней "Gimme Dat Harp Boy" (со *Strictly Personal)*. В ней он отказался от всяческих блюзово-гитарных фейерверков в

пользу нового городского стиля, напоминавшего Хаулин-Вулфа (последний как-то сказал, что его группа играет «так эмоционально и грязно, как может»). Интерес Ван Влита к блюзу охватывал все пункты — от кантри-блюза до городского ритм-энд-блюза, но блюз, наполняющий чувством *Trout Mask* — это более старый, почти эстрадный стиль.

На *Trout Mask* синкопирование дельта-блюза слышно в фортепианных линиях, из которых получился сырой музыкальный материал; оно же до сих пор очевидно в барабанных рисунках Френча. То, что Ван Влит, вероятно, не мог сыграть одну и ту же линию дважды, на самом деле вполне удобно помещает его в блюзовую традицию — её песенные структуры были настолько гибки, что каждое исполнение чем-то отличалось от предыдущего. Взятые по отдельности гитарные линии Харклроуда и Коттона не так уж далеки от стаккатных формулировок Джона Ли Хукера, прыгающих туда-сюда в рамках линейного течения его музыки и часто звучащих так, как будто он то и дело пытается обогнать себя самого. Подобным образом в гитарной работе Хуберта Самлина с Хаулин-Вулфом заметно странное свойство — гитара то глубоко врезается в музыку, то уходит по касательной в сторону.

Хаулин-Вулф так говорил о Паттоне, своём наставнике: «Для того, чтобы аккомпанировать ему, нужен был хороший музыкант, потому что музыка была построена на синкопах и сбивках.»[108] «Скользящий переменный ритмический пульс» — так Джайлс Оукли описал ритмическую сторону игры Паттона в *Музыке Дьявола*.[109] Вполне уместно также провести сравнение собственного чувства ритма Ван Влита и способа взаимодействия инструментов на *Trout Mask*.

Роберт Пит Уильямс (чья песня "Grown So Ugly" обработана на *Safe As Milk),* был одним из видных представителей старой спонтанной формы кантри-блюза («никогда не играть одну вещь дважды»), в которой вокальные и гитарные линии переплетались, как в живом разговоре. Музыка Ван Влита также была разговором, только между пятью собеседниками. Хотя музыка Уильямса была впервые записана в конце 50-х, в своём большинстве она восходит к 30-м годам, когда он научился играть; она была столь же необычна, безумна и одержима смертью, как любая вещь Роберта Джонсона. В воспоминаниях легендарного американского гитариста Джона Фэйхи Уильямс выглядит каким-то земноводным, получеловеком-полудагоном (Дагон — чудовище из рассказа Х. П. Лавкрафта). «[Он был] самым странным человеком, какого я только видел. Он был как пришелец из другого мира — наполовину крокодил или что-то ещё такое.»[110]

Блюзовые тексты уходили далеко в коллективное подсознательное фолк-традиции и приносили с собой отголоски полуосязаемой, древней странности. Хаулин-Вулф переписал песню Томми Джонсона "Cool Drink Of Water Blues", дав ей название «Я попросил у неё воды (Она дала мне бензин)», а также сочинил беспокойные истории типа той, что рассказана в "Killing Floor" — несчастный боец скота на мясокомбинате вспоминает свои упущенные возможности. В 60-х Боб Дилан так подытожил фолк-традицию: «Её основной фундамент стоит на мифах, Библии, чуме, голоде и тому подобных вещах — всё это ни что иное, как тайна, и это заметно во всех песнях. Розы, растущие из человеческих сердец; голые кошечки в постели с копьями, торчащими из спин; семь лет того, восемь лет этого, и всё это — нечто такое, к чему никто не имеет ни малейшего касательства.»[111]

В стихах Ван Влита на *Trout Mask* произошёл качественный скачок по сравнению с предыдущими его работами — тут народные сказки смешались с чем-то вроде необитнической поэзии и его собственными, высокоиндивидуальными нелинейными историями. Этот новый взгляд на американскую культурную мифологию был смешан с калейдоскопическими образами сюрреализма-пропущенного-через-психоделию, прекрасно сработанными строчками и шутовским остроумием — при этом с изрядной добавкой банальных каламбуров. По словам Ван Влита, многие тексты первоначально были стихотворениями. Как таковые, они обладают музыкальностью, похожей на ту, которой в 50-е годы добился Роберт Крили, воспроизводивший в таких своих стихотворениях, как «Шутка» и «Блюз Джека», джазовые и блюзовые модуляции.

Всё же в звуковом и структурном смысле *Trout Mask Replica* находилась далеко за пределами преобладающих в рок-музыке течений — и в немалой степени по причине краткости материала. Начальный импульс психоделии сходил на нет, но продолжительные звуковые исследования, порождённые этой музыкой — в которых Ван Влит барахтался в прошлом году — вскоре были развиты в ещё более длинных формализованных структурах прогрессивного рока. Воплощением этого курса была английская группа The Nice, за год прошедшая путь от психоделических заморочек 1967-8 гг. до классических обработок клавишника Кита Эмерсона и двадцатиминутных сюит. На *Trout Mask* самая длинная вещь продолжалась чуть более пяти минут, а большинство песен были короче трёх.

Песня "Moonlight On Vermont" из программы первоначальных сеансов записи стоит на грани зрелого *Trout* Mask-стиля, хотя и

содержит кое-какие настроения *Strictly Personal*. Гитарные линии Харклроуда остры как бритва, а в целом песня оставляет впечатление сложной запутанной активности. В текстовом смысле она ссылается на поп-песню сороковых годов «Лунный свет в Вермонте», в которой говорится о том, что луна оказывает странное воздействие на поведение местных жителей. В финале песни Ван Влит вставляет лукаво-насмешливую версию старого госпел-гимна «Старомодная религия», совмещённую с припевом «Выходи и покажи им» из пьесы Стива Райха Come Out (1966), в которой «найденный» голос был подвергнут фазовой обработке с использованием плёночной петли.

В своей книге *Я с Группой* Памела дес Баррес из GTO's описала инцидент, произошедший, когда они пришли в дом Волшебного Ансамбля (якобы потому, что одна из девушек увлеклась Френчем). «Мы выкурили много марихуаны, и Дон поставил пластинку [Come Out Райха]. Мы слонялись по комнате, а парень с очень глубоким голосом повторял фразу вновь, вновь и вновь — она должна была превратиться в несколько новых идей. Когда пластинка кончилась, игла стала прыгать, заев на одном месте; какое-то время мы и это слушали. Лично я не могла найти в этом никакого смысла, хотя пыталась. Мы вышли из дома и встали в кружок, создавая видимость медитации. Я вращала глазами сначала в одном направлении, потом в другом, пытаясь остановиться посередине. Это было почти невозможно.»[112]

Песня "Veteran's Day Poppy" происходит из той же первоначальной программы. Она полна ритм-энд-блюзовых элементов, но гитары сообщают длинной инструментальной коде агрессивное синкопирование. Призыв на войну во Вьетнаме был настоящим подарком, и тут Ван Влит описывает плач безутешной матери по сыну. Вьетнам стал грязным конфликтом, давшим Америке не так уж много героев, и Ван Влит находит мощную антивоенную метафору — мать демонстративно отказывается делать пустой жест, покупая цветок мака: «Из него же не вырастет новый сын».

В *Trout Mask Replica* долгому отрезку американской культуры дан новый контекст, что и демонстрируется очевидной цитатой из «Старомодной Религии». Но есть ещё один стилистический приём, настолько личный для Ван Влита, что заметили его лишь немногие. На своих ранних записях он обнаружил мышление «барахольщика», собирая вместе особенно любимые им музыкальные стили и цитаты. На протяжении всего альбома гитары играют отрывки мелодий из музыки его детства и юности, которые он насвистывал музыкантам, а они разучивали. В данном случае, основной припев слайд-гитары в первой части песни

напрямую взят из песни "Ranchero Grande", популярной в 40-е годы в Калифорнии.

В "Sugar 'N Spikes" наполовину скрыта одна из любимых мелодий Ван Влита. Песня начинается в возбуждённом ритме дельта-блюза, но как только гитары начинают заслонять вокал в припеве, настроение тут же меняется. Эта песня построена на основе мелодии, взятой из созданной Майлсом Дэвисом и Гилом Эвансом обработки *Аранхуэсского Концерта* Хоакина Родриго, записанной на пластинке *Sketches Of Spain* (1959), которую они с Заппой слушали в то время. Правда, стихи возвращают слушателя на родину автора. Рассказывается история человека в доме без отопления — «нет вентиля на кране», «нет постели для моей мыши». Но слова ироничны и смешны, а музыка мелодична, хотя поздний инструментальный «аранхуэсский» припев разрушается Френчем, внезапно вступающим в вихре свободной игры.

"Ella Guru" — это поп-песня, явно раскалывающаяся на части в тот момент, когда гитары начинают тянуть в разные стороны. Тем временем Ван Влит держится за своё — он смотрит на проходящих мимо девушек (и в особенности на одну из них). Имя «Элла Гуру» уже несколько лет ждало применения; предметом для песни послужила одна из поклонниц, приходившая на концерты в эксцентричной яркой одежде — среди её атрибутов были овчина, полосатая окраска и страусиные перья. Он как бы мимоходом (но в этом случае точно) сообщает нам глубоким, животным голосом: «Вот она идёт, ходит, выглядит как зоопарк», после чего пускается в серию красочных вербальных каламбуров — «Hi/High», «yella/Ella» и «High blue she blew». На самом деле "high yella" происходит от "high yellow" — фразы (теперь, к счастью, уже неупотребительной), использовавшейся для описания представителя определённой расовой смеси. Тем временем к шутке присоединяется Коттон, кудахчущий и хихикающий как задыхающийся персонаж мультфильма.

"Sweet Sweet Bulbs" — наиболее трогательная песня альбома. В ней исследуется романтическая тема: Ван Влит встречается со своей настоящей любовью в её саду, где «волнуются пальцы тёплого солнца». Продолжая солнечную тему, он обнимает свою возлюбленную, но прямо перед поцелуем отстраняется и смотрит вверх с восклицанием, что он видит солнце — «Фебу» — в шляпке «с написанным на ней закатом». Песня идёт в ленивом среднем темпе с шикарным басовым рефреном, хотя и проходит через участки возмущения перед тем, как вновь появляется мелодия. Через несколько лет Ван Влит пояснил, какие луковицы (bulbs) он имел в виду, сказав, что у них с женой «есть сад, и мы едим много зелени, всякой зелени.»[113]

Эти песни нельзя назвать прямолинейными, но они всё же основаны на опознаваемых мелодических линиях. На противоположном конце спектра находится "Dachau Blues", неподдающаяся композиция, в которой Ван Влит фактически топит музыку интенсивностью своих заклинаний. Слушая её, кажется, что он, устрашённый зрелищем смертельного танца скелетов, «умирающих в печах», использует свой бас-кларнет для поношения зверств войны при помощи некого отчаянного, искажённого языка. В конце появляются трое детей с голубями — знаком предостережения: «Они кричат — пожалуйста, старичок, прекрати эти несчастья». Музыка мрачна и запутана, но на записях, сделанных дома, инструментальная дорожка без мощного голоса Ван Влита звучит, что удивительно, как-то по другому. Когда он начинает петь с такой силой, создаётся что-то вроде слуховой галлюцинации, несколько затуманивающей музыку, особенно барабанную партию.

Подобные бурные песни, исполняемые во множестве разных размеров, требовали нового вокального стиля. Если вообще существует американский авангардно-корневой вариант *Sprechgesang* — наполовину поющейся, наполовину проговариваемой мелодической оратории — то это именно он. Ван Влит поёт, декламирует, а иногда расплёскивает слова поверх инструментального фона как звуковой художник-абстракционист. Такие первоначальные вспышки были важной частью процесса, и его тактика уклонения от репетиций с главной ставкой на максимальную спонтанность получает тут полное оправдание — по той простой причине, что она действует.

Ещё одна песня, демонстрирующая подобную химическую взаимосвязь — это "Neon Meate Dream Of A Octafish". На фоне ансамблевой игры поразительной сложности Ван Влит декламирует текст, рисующий бьющуюся в воде мифическую «восьмирыбу». Замечательные стихи действуют сразу на нескольких уровнях. Чтобы достичь этой цели, Ван Влит прибегает к имажинистской концепции «быть очень точным в определениях» и сюрреалистической — наложению противоположных элементов для создания новых форм, чтобы, как говорил Андре Бретон, «забытый смысл стал главным». Получается, например, «фермерский домик из костей кита». Песня представляет собой путешествие сквозь буйный лес языка при помощи декламации в стеснённых, задыхающихся тонах, ономатопоэтически вызывающей в воображении скользкую влажность секса. Последовательность таких слов, как «кровосмешение», «на пиру», «сироп», «семя», «корчи» наводит на мысль о футуристической концепции использования слов чисто

ради значения, передаваемого их звучанием, но их аллитерационные списки составляются также и по семантическому смыслу. Контрастом выглядит более мрачный поток образов — «трубы», «кадки», «луковицы», «слизистые мулы», «сырой барабан» и «навозная пыль». Бредовый идиотский карнавал останавливается на полпути ради изучения центрального момента — «мясной мечты», «мясной розы в волосах», т. е. женских половых органов с отверстием, изображённым в виде сочного, колкого, истекающего соком оранжерейного цветка. При этом на заднем плане звучит тяжёлое сипение Ван Влита на мюзетте и симран-роге — он как бы астматически задыхается от возбуждения.

"Pena" музыкально идёт ровным ходом, пока ближе к концу Френч не срывается на эффектный косвенный рывок, увлекая группу за собой и заставляя её звучать так, как будто песня вдруг вывернулась наизнанку. Коттон истерично декламирует стихи, с пафосом излагая историю девушки, наслаждающейся солнцем, «сидя на поставленной на попа тротуарной решётке», в результате чего «дым начинает вздыматься у неё между ног», и рассказчик «красиво сблёвывает». Потом он доверительно сообщает, что «наложил на это место пластырь» и опять начинает по-мультяшному кудахтать. На заднем плане Ван Влит воет как зверь. Напряжение между вокальными линиями с их болезненным текстовым содержанием и суровой музыкой делает песню одной из самых тревожных на альбоме. Это было болезненно и для Коттона, который вполне мог сорвать голос таким пением.

Краткая и резкая песня "Bill's Corpse" была написана либо о Билле Харклроуде в плохой день, либо о золотой рыбке Ван Влита Билле. Этот Билл умер, перекормленный своим юным фанатиком-владельцем. Может быть, и о том, и о другом. Кен Смит вспоминает похороны скончавшейся рыбки, устроенные Ван Влитом и его родителями — покойник был предан земле в гробу из спичечной коробки. Вполне может быть, что Билл — это золотая рыбка в аквариуме, «лежащая вверх ногами и раздутая». Текст также рисует апокалиптическую картину «равнин, убелённых белыми скелетами», кремации, и в конце концов там звучит мольба к некой женской фигуре — вероятно, символической.

Ещё одна песня, в которой Ван Влит заглядывает в глаза смерти под аккомпанемент гитар, скребущих землю, это "Fallin' Ditch". Она представляет собой нечто среднее между «Блюзом почти мёртвого» Роберта Пита Уильямса (тот написал её во время болезни в предчувствии могилы (или «канавы» — ditch)) и стихотворением Дилана Томаса «Не ходи покорно в эту добрую

ночь», в котором автор умоляет адресата «восстать, восстать против смерти света».

Сладкозвучная басовая линия несколько облегчает утверждение Ван Влита о том, что в его мрачном, «хмуром» настроении «всё просто каменеет». Но даже на этой нижней точке он настаивает, что «оседающая канава не получит моих костей».

На фоне сложного мелодического аккомпанемента песни "Old Fart At Play" Ван Влит играет роль рассказчика. Рассказ воспринимается как народная легенда, богатая образами — или, может быть, сказка для взрослых. Это хроника деятельности персонажа по имени Старый Пердун, который прячется за пригорком в маске, представляющей собой деревянную рыбью голову — «очень замысловатую радужную копию с форели» — с подключенным к ней дыхательным аппаратом. Он подходит к фермерской кухне в тот момент, когда Мамаша готовит, и даёт обзор стола: «жирные гусиные ножки», «специальные желе», ряды банок со «смятыми крышками из вощёной бумаги». Ван Влит несколько раз утверждал, что песня представляла собой отрывок из одноимённого романа (похоже на то), который так и не был опубликован.

Trout Mask Replica стал первым альбомом, на котором ясно проявились экологические интересы Ван Влита. Песня "Ant Man Bee" движется в шаффло-свинговом ритме в 4/4 (Ван Влит называл его "P-K-Ro-P") и рассказывает аллегорическую историю перебранки двух мужчин в «Божьем саду». Человечество переживает очередное грехопадение и изгнание из мифического Эдема, который переброшен в двадцатый век и представлен многолюдным муравейником, жители которого ругаются из-за «куска сахара». Недавно было установлено, что муравьи умнее, чем думали о них люди, но в отличие от людей, у них всё-таки нет способности регулировать своё поведение. Как только слова кончаются, Ван Влит достаёт свои тенор- и сопрано-саксофоны и одновременно играет на них, напоминая автомобильные сигналы или собачий лай, на фоне циклической коды — после чего расслабляется и выдаёт примитивное грубое соло.

Когда в 1993 г. Ко де Клоет спросил Ван Влита, что он думает о способности человечества к самоуничтожению, он ответил: «Ужасно. Человеческие существа. Всё возвращается. Наверное, возвращается к тем временам, когда я написал "Ant Man Bee". Очень страшно увидеть, как то, что ты говоришь, происходит прямо у тебя на глазах. Я был прав. На этот раз я хотел бы ошибиться.»[114]

Еще более драматический рассказ от первого лица про непорядки в естественном ходе дел и призыв «назад к природе»

содержатся в песне "Wild Life". Главный герой бежит от болезненной реальности ситуации, где угнетатели «извели весь мой род». Теперь, когда он сам является исчезающим видом, он сообщает слушателям: «Ребята, я знаю, что я следующий», после чего вместе с женой бежит в горы, надеясь, что медведи примут их в своей медвежьей утопии. «Живая природа — лучший друг человека», — говорит он, уже уверенный в том, что они будут гостеприимнее людей. "Steal Softly Thru Snow", сложная навязчивая песня, состоящая из серии отдельных эпизодов и построенная на гитарном стаккато, касается тех же тем, но на этот раз более остро. Ван Влиту разбивает сердце зрелище улетающих от зимы гусей. Он остаётся смотреть, как на пшеничных полях строятся автострады — в компании людей-убийц.

В нескольких песнях *Trout Mask* видны более явные ритм-энд-блюзовые влияния. "When Big Joan Sets Up" основана на буги, напор которого создаётся гитарами, играющими монотонный рифф «тяни-толкай». Этот порыв сохраняется на протяжении всей песни, за исключением фрагмента, заполненного небрежным соло саксофона. В тексте описывается крупная женщина, которая, по наблюдению Ван Влита, не может выйти на дневной свет, потому что над её телом будут смеяться — «Потому что её руки слишком маленькие». Будучи сам совсем не крошкой, Ван Влит обещает при её появлении быть рядом. Его восклицание «Хой-хой, она что — мальчик?» — это ироничная неправильная цитата «Хой-хой, я мальчик» из "300 Pounds Of Joy" Хаулин-Вулфа; в этой песне его гигантское телосложение становится решающим фактором в романтическом состязании с соперниками.

После многочисленных отвлекающих манёвров (в том числе вступительной части с басовой линией Бостона, которую Ван Влит специально рассинхронизировал с другими инструментами), "Pachuco Cadaver" вырастает в видоизменённый шаффл с хитрыми акцентами. В одном из своих лучших текстов Ван Влит касается многих тогдашних культурных явлений, в том числе романа-бестселлера Кэтлин Уинзор «Вечный янтарь», противокислотного средства «брома-зельцер» и «ручки-броди» (сленговый термин культуры гоночных автомобилей и мотоциклов 40-х и 50-х годов, обозначающий «поворотную ручку» на рукоятках мотоцикла или рулевом колесе машины, позволяющую сделать быстрый крутой поворот на 180 градусов — «броди»). Он произносит косвенный панегирик даме-испанке, разъезжающей в «шевроле» в куртке-болеро и туфлях на каблуке — «жокейских туфлях с высокими набойками». Хотя ей 99 лет, она до сих пор центр внимания, с «жёлтыми куртками и красными чертями, жужжащими вокруг её

причёски-улья», как трутни вокруг пчелиной матки. В конце песни находим очередной пример того, как в радикальные структуры музыки Ван Влита попадают детали его музыкального прошлого — группа продолжает возвращаться к припеву из детской песни «Mammy's Little Baby Loves Shortnin' Bread", который ему до сих пор нравился.

Похожая ритмическая тяга подстёгивается лихими гитарными аккордами в "My Human Gets Me Blues". Упорный вокал Ван Влита летит по рельсам «американских горок» этой песни. На финишной прямой нас ждёт несущийся вперёд нерегулярный метрический размер, в котором бас Бостона цепляется к барабанам мёртвой хваткой. В последних тактах опять, как призыв горна, врывается один из главных гитарных мотивов, потом финальная барабанная дробь и два взрыва тарелок, прерывающих декламацию названия песни. Песня стала не только одним из самых блестяще реализованных произведений Ван Влита, но и концертным фаворитом на протяжении всей его карьеры.

"She's Too Much For My Mirror" — это рассказ о мезальянсе в любви. Ван Влит поёт о женщине, которая настолько пуста, что ему противно смотреться с ней в одно зеркало (объект злоупотребления). Он уезжает в Чикаго, «голодный и холодный», и начинает жалеть, что покинул дом, ностальгируя по «этой маленькой красной ферме». Он проигнорировал совет матери быть «более разборчивым» — и, как выяснилось, зря. «Теперь я вижу, что она шлюха», — поёт он, но потом признаётся, что всё ещё скучает по ней.

В весьма трудной акапелльной песне "Orange Claw Hammer" Ван Влит играет роль старого моряка, вернувшегося в порт после тридцати лет на море. В конце концов он оказывается «на дне», на краю города, рядом с железнодорожными путями, «в заднице, где бегают бродяги». Ему не везёт; у него остаётся лишь один доллар: «Орёл засиял сквозь мой дырявый карман для часов», как он это излагает. Хотя ему мешает деревянная нога, он ищет любую работу, чтобы увеличить свои средства. После долгого пребывания на море, он восхищается тем, как обострённо реагируют его чувства на окружающую природу. Финальная часть песни столь же трогательна, сколь чудна. Он видит молодую девушку и взвывает: «Боже, если я не сошёл с ума, передо мной моя дочь». Тот факт, что предмет его отцовской любви до сих пор девушка (несмотря на то, что он отсутствовал тридцать лет), довольно несообразен. Может быть, ему только кажется, что она так молода. А может быть, он просто сошёл с ума. Но после незабвенного предложения купить «ребёнку» «вишнёвый фосфат»,

он объясняет ей, как его в пьяном виде заманили на корабль, и описывает, как произошло её беспорядочное зачатие в «корзине для бананов». Наступает печальная развязка — он приводит её в гавань, чтобы показать корабль, с которого он сошёл на берег — нос корабля украшен эротической фигурой, «деревянные сиськи на Богине».

Эта песня служит примером способности Ван Влита брать традиционный материал и переводить его на свой чрезвычайно своеобразный язык. В детские годы Заппа как-то дал Ван Влиту послушать *Blow Boys Blow* — сборник традиционных морских песен в исполнении Эла Ллойда и Эвана МакКолла. В 1980 г. Ван Влит утверждал, что это до сих пор его любимая пластинка. Он, кстати, так её и не вернул. Вполне возможно, что идея "Orange Claw Hammer" пробилась из этого корня, т. к. хотя песня представляет собой рассказ, её мелодия состоит из простых повторяемых каденций, напоминающих морские песни. Она также воссоздаёт атмосферу части "Cutty Sark" из эпической поэмы Харта Крейна «Мост» (1930). Там тоже старый моряк возвращается из долгого путешествия, потеряв всякие ориентиры. «Я не знаю, который сейчас час», — говорит он, — «проклятая белая Арктика убила моё время.» Крейн намеренно построил эту поэму на речевых ритмах американцев, и на странице она выглядит как беглая запись фраз из диалога.

Исполнение Ван Влитом этой песни было также, по сути дела, записано «на бегу». Это одна из «полевых записей», сделанных в доме группы — там даже слышно, как щёлкает кнопка «пауза» на магнитофоне, чтобы дать ему возможность придумать следующую строчку. Ван Влит также обращается к народным речевым идиомам. Тексты *Trout Mask Replica* были записаны в некой персонализированной фонетической транскрипции родного диалекта — например, артикль "a" заменялся на "uh" или "ah"; "to" — на "t"; "her" — на "er"; "m" и "'n" заменяли соответственно "my" и "and"; "that'd" заменялось на "thata".

"Well" похожа на негритянскую рабочую песню; она исполняется зычным баритоном с припевом "well, well" в конце каждой строчки. В одном из интервью 1980 года (когда он уже придумал свою стандартную фразу «Все цветные — иначе мы не могли бы никого видеть») он взглянул на эту песню по-новому и постарался прикрыть её блюзовые корни.

«Да, кто сказал, что у альбиноса не может быть души? Я хочу сказать, что мне кажется — у меня в таком стихотворении, как "Well", есть этот голос…у меня ужасно мощный голос. Я никогда не слышал ничего подобного. Хотя, если бы я мог попугайничать, он бы казался очень смешным…всё равно, что надеть рукав от

чужого пальто.»[115]

Здесь обычный рассказ с причинами и следствиями заменяется наложением образных стоп-кадров, которые объединяет чувство надвигающейся тьмы, снотворного состояния, когда разум на грани сна бесконтрольно наполняется разными образами. Свет, приносящий день, описан плывущим по реке дня на «кроваво-красном плоту» — видимо, это аналогия вечно спешащего человечества. В конце концов ночь «заслоняет небеса как большой чёрный блестящий жук». Ван Влит падает в сон, который набирает силу, собирая на своём пути всякий фантастический хлам.

Испанский поэт Федерико Гарсиа Лорка в конце 20-х годов примыкал к сюрреалистам (хотя и понимал, что некоторым их техническим приёмам, основанным на подсознательных процессах, нехватает ясности, которую он искал). По мнению Лорки, наслоения, «раскрывающие потенциал смысла» не обязательно должны быть основаны на воображении или быть сюрреалистичными. Согласно его понятиям, если поэзия рождается чисто из «воображения», она должна быть в значительной мере связана имеющимся у человека знанием и логикой. Его собственные наслоения были более обдуманными; из них рождалась поэзия «вдохновения», которое, в свою очередь, включало в себя понятие о *hecho poetico,* или поэтическом факте. (Роберт Грейвс называл эти два типа поэзии соответственно «поэзией Музы» и «поэзией Аполлона».)

В своей книге «Гарсиа Лорка: Поэт в Нью-Йорке» Дерек Харрис объясняет смысл *hecho poetico* как «образ, столь же необъяснимый, как чудо, поскольку он лишён любого аналогического значения. Стихотворение, основанное на *hecho poetico* и связанное «поэтической логикой», становится самостоятельным объектом, без привязки к какой бы то ни было внешней реальности.»[116]

Андалузиец Лорка, как и Ван Влит, занимался глубоко укоренёнными местными народными архетипами и силой вворачивал их в новый, часто шокирующий контекст. Апогеем этого подхода является сборник «Поэт в Нью-Йорке». Поразительная нелогичность и навязчивые, автономные образы нижеприведённых строк из "Well", наверное, могут считаться ван-влитовым *hecho poetico:* «Белая ледяная лошадь таяла как лужица в серебряном колодце. В конце концов ушла грива, потом исчез хвост.»

"The Dust Blows Forward 'N The Dust Blows Back" — третья из акапелльных песен и ещё одна «полевая запись»; здесь тоже хорошо слышно, как после каждой строчки нажимается кнопка

«пауза». Она звучит так, как будто происходит из какой-то забытой устной традиции — Ван Влит поёт в скрипучих тонах, как какой-то семидесятилетний крестьянин, сидящий на своём пороге и вспоминающий о рыбалке. Сидя у реки, он забрасывает удочку с пробковым поплавком, «подпрыгивающим, как горячая красная лампочка». Он замечает проплывающую лодку и измазанный в помаде «Клинекс», застрявший на ветке. Похоже, что он счастлив — пьёт «горячий кофе из помятой банки» с девушкой по имени «Бимбо Лимбо Спам» — наверное, он всё-таки хотел, чтобы последнее слово было "scan". Дни меняются ночами под луной, которая выглядит как огромный одуванчик.

В 1974 г. Ван Влит сказал Роджеру Эймсу: «"Dust Blows Forward, Dust Blows Back" была записана в доме на кассету. Только я и кассета. Это было импровизизированное [так] стихотворение. Щелчки от включения/выключения микрофона я использовал для создания пространства. Многие песни на этом альбоме были стихотворениями.»[117]

Многим людям *Trout Mask Replica* лучше всего запомнилась обрывками разговоров между песнями. В самом знаменитом примере, Ван Влит и Виктор Хэйден (Маскара-Змей) перебрасываются репликами в пресловутой репризе «Быстрый и выпуклый» (Fast 'n bulbous). «Я люблю эти слова», — фыркает Ван Влит, пока Хэйден декламирует свои строчки, а потом затихает. «Да, но ты должен подождать, пока я скажу «Также жестяная слезинка»», — продолжает он, оставив Хэйдена в изумлении и недоумении. Итак, что же это такое — «быстрое и выпуклое»? «Кальмар, который ест тесто в полиэтиленовом мешке», сообщает он нам в следующем разговорном куске. Эти связующие кусочки (плюс несколько спонтанных домашних записей) дают полное ощущение того, что *Trout Mask Replica* — это некий звуковой альбом с картинками, на страницах которого расклеено содержимое души Ван Влита. В "Hobo Chang Ba" он опять возвращается к бродягам из "Orange Claw Hammer". Конкретно в песне говорится о восточных иммигрантах, приехавших в Америку в поисках работы, но в результате ставших бродягами, которые едут на поездах неизвестно куда. Предмет песни — его зовут Чанг Ба — теперь живёт кочевой жизнью. Ранним утром он просыпается от холода в товарном вагоне — как он говорит, «утренняя оттепель». В этом затруднительном положении чувствуется и вызов, и достоинство — элегическая фигура, исчезающая в неизвестности — лишённый прав автоматически становится переселенцем. В поисках нового будущего он проходит бесконечные мили, и если на горизонте будущего нет, всегда есть горизонты позади. Это постоянное движение

становится само по себе целью. Он чувствует, что «стоять на месте значит проиграть», и что каждый новый рассвет несёт с собой некий потенциал. Он становится настолько безродным, что теперь его мать — это океан, а «товарный поезд — мой папаша».

В 1980 г. Ван Влит рассказал Курту Лодеру из Rolling Stone о том, как однажды в Мохавской пустыне он «распил бутылку вина» с чёрным бродягой. «Он приехал автостопом из Окленда. Он уже не ездил на поездах. Он сказал: «Я не езжу по железной дороге, потому что ты знаешь — сейчас молодёжь убивает бродяг». Я сказал: «Это отвратительно». Он: «Но так было не всегда, Дон.»»[118]

Эту горькую историю — с одним из лучших своих текстов — Ван Влит поёт смешным голосом, который, видимо, представляет собой попытку изобразить восточный акцент. Как всегда, от его голоса никуда не денешься, но дикция настолько нестандартна, что смысл слов разобрать не так уж просто. Достаточное основание для того, чтобы почитать текстовую вкладку *Trout Mask Replica* — одного из немногих рок-альбомов, гарантирующих подобное упражнение.[119]

"China Pig" — это пример самого что ни на есть раскованного Ван Влита. Как-то группу в доме посетил Даг Мун, и после того, как они с Ван Влитом сыграли импровизированную версию "Candyman" Миссисиппи Джона Херта, Ван Влит попросил его «сыграть какую-нибудь такую «чангу-чангу».». На кассету была сделана следующая запись — Мун сыграл складную блюзовую фигуру, а Ван Влит сымпровизировал историю о нужде — её персонаж никак не может решиться разбить свою свинью-копилку, завывая: «Я не хочу убивать свою фарфоровую свинью». Он описывает этого глазированного керамического зверя с загнутым хвостиком, разрисованного цветами, и рассказывает, как одна девочка «засовывала пальцы в её рыло». Лет через десять Ван Влит дал другое истолкование этой песни, сказав: «Она о хрупкости человека. То есть тела, противопоставленного всем остальным силам.»[120] >Мун не получил никакого кредита за музыку.

Выдающаяся диковинка альбома — это "The Blimp (mouse trapreplica)", спонтанное стихотворение, повидимому основанное на документальном фильме о катастрофе дирижабля «Гинденбург». Его читает Коттон, а Ван Влит на заднем плане играет на саксофоне. «Хозяин, хозяин, это записано через мушиное ухо», — сообщает он, задыхаясь, а потом описывает громадное судно, «плавучую базу» со «стелющимся хвостом». Заппа в 1993 г. так описал необычные обстоятельства этой записи: «Я был в студии — микшировал какие-то другие плёнки

— и группа, которая на самом деле играет на "The Blimp" — это вообще-то Матери Изобретения. Вокал был записан по телефону. Он просто написал эти стихи, и один из участников его группы зачитал их мне по телефону. Я записал их и смонтировал на кусок плёнки, оказавшийся под рукой — это была моя дорожка. Пьеса называется "Charles Ives". Мы играли её на гастролях 68–69 гг.»[121]

Из трёх инструментальных вещей на *Trout Mask* "Dali's Car" самая краткая. Две гитары заключены в почти барочной формальности, но звук неослабно жёсток. Название пьесы взято от инсталляции Сальвадора Дали — машины, в которой были манекен, раскрашенные морские раковины и прочие органические объекты (Ван Влит и Харклроуд видели её в Музее Графства Лос-Анджелес).

У пьесы "Hair Pie" («волосяной пирог», одно из самых гротескных сленговых обозначений куннилингуса) есть два варианта: "Bake 2" представляет собой студийный дубль, а "Bake 1" был записан в доме группы — группа играла внутри, а Ван Влит (саксофон) с Виктором Хэйденом (бас-кларнет) — в саду. Их диалог звучит как брачный ритуал двух гигантских птиц. Вскоре после выхода альбома Ван Влит дал такое ироническое объяснение: «Вик играл на бас-кларнете всего три дня, а я играл на дудке всего раз 120 или около того — кто-то, наверное, считал.» Почти тридцать лет спустя Харклроуд так описал спонтанность этого момента: «Мы упражняемся в комнате, думаем, что репетируем, а они в зарослях играют на дудках — «О, да нас записывают!»»[122]

После окончания "Bake 1" начинается разговор между какими-то двумя ребятами и Ван Влитом, записанный, пока они с Хэйденом ещё бродили в саду. Озадаченная молодёжь подошла к дому и стала подслушивать группу, которая там играла. Ван Влит спрашивает их, что они скажут. «Вроде ничего», — неубедительно отвечают они. Ван Влит приходит на помощь и сообщает им: «Это природная запись. Мы тут записываем природу.»

На самом деле эти ребята ходили туда не просто так. Эрик Дрю Фельдман — ставший членом Волшебного Ансамбля в 1976 г. — в юности был фанатом Капитана Бифхарта и пару раз сам ходил к дому, просто чтобы походить по окрестностям и послушать то, что там происходит. В том инциденте, который был записан на плёнку, принимали участие два его друга. Фельдман: «Один из них был музыкант, пытавшийся создавать какие-то группы, и его друг сказал ему: «Слушай, там дальше по улице играет одна группа — кошмарная группа, но у них очень хороший барабанщик. Может быть, тебе удастся переманить его к себе.» Им

было лет по тринадцать, или около того, и они идут и приходят как раз тогда, когда они записывают эту версию "Hair Pie". После того, как Дон говорит, что это «Волосяной пирог», наступает неудобное молчание — никто ничего не говорит. Он [Ван Влит] объясняет, кто они такие, и ребята понимают, что это группа с контрактом — то есть первый эшелон. Один из них говорит: «Наверное, тут барабанщика не переманишь», а другой отвечает: «Угу».»

МОДЕЛЬ ГОЛОВЫ КАРПА

Форель в потоке. Если нужно сказать — психоделия, то для меня это психоделия.

Дон Ван Влит. Zig Zag. 1969

По его словам, он изобрёл эту планету, и слушать его рассказы о том, как он это сделал, было забавно. Так что купиться на это было легко. Я много лет во всё это верил!

Билл Харклроуд (интервью с автором, 1999)

В: Люди часто говорят, что Вы кажетесь им страшным. Как Вы думаете, отчего это? О: Тупые люди. Болваны. Конечно, они не могут поддерживать разговор. Потому что боятся. Боятся самих себя. Конечно, я дразню их. Что ещё я могу сделать?

Дон Ван Влит. Интервью Вивьен Голдман. Sounds. 22 ноября 1975.

Trout Mask Replica был самым, в буквальном смысле, уморасширяющим альбомом из выпущенных в 60-х годах — несмотря на то, что он был полнейшей антитезой любой психоделии. В соответствии с этой установкой, эффектная странная разворотная обложка осталась в стороне от психоделических штампов, одновременно представив некоторые из самых памятных визуальных образов той эры.

Самый немедленно узнаваемый образ — и самый тесно связанный с Капитаном Бифхартом и Его Волшебным Ансамблем и конкретно Ван Влитом — это фотография на лицевой стороне обложки. Ван Влит одет в зелёное пальто с меховыми лацканами и в шляпу-цилиндр с обрезанными полями; он запечатлён на однотонном фуксиновом (magenta) фоне. Правой рукой он как бы приветствует зрителя, на которого вместо лица уставилась рыбья

голова. Кэл Шенкель, впервые познакомившийся с Ван Влитом в лучшие времена Студии Z, стал художественным директором лейблов Straight и Bizarre, и уже создал поразительные обложки для таких альбомов Матерей Изобретения, как *We 're Only In It For The Money* и *Uncle Meat.* Они обсуждали с Ван Влитом идею обложки. Было решено, что деревянную «замысловатую радужную копию с форели», которую носит персонаж песни "Old Fart At Play", нужно заменить на что-нибудь более натуральное. Слово Шенкелю: «Это была голова карпа, которую я купил в большом рыбном магазине в торговом районе Лос-Анджелеса на Фэрфакс-Авеню, рядом с моей мастерской. Я просто пошёл туда в поисках рыбьей головы, принёс её с собой, мой ассистент её выпоторошил, и мы просто привязали её к голове Дона на манер маски. Она оказалась такой тяжёлой, что ему пришлось её поддерживать — поэтому его рука как раз в такой позиции.»

В 1973 г. Ван Влит дал следующее (довольно смутное) объяснение этого снимка в разговоре с Коннором Макнайтом: «Я хотел сказать, что карпы, похоже, могут жить в загрязнённой воде — и я машу рукой, чтобы дать людям понять, что в загрязнённых водах больше никто не может жить.»[123]

В короткометражном фильме Антона Корбина Some Yo Yo Stuff (1993) Ван Влит всё ещё вспоминал этот инцидент с отвращением: «Она так *противно* воняла», — сказал он. Правда, не настолько плохо, чтобы он не смог с ней слегка позабавиться. Как только сеанс съёмки был закончен, он поиграл на своём сопрано-саксофоне, просунув его через рыбью пасть. Шенкель снял несколько секунд на 8-мм плёнку в коридоре фотостудии.

Шенкель разработал сцены для съёмки и пригласил фотографа Эда Караеффа. На развороте представлены фотографии группы, которые эти двое впоследствии выставляли на солнце и вообще подвергали разным химическим воздействиям. Образы поражают; так это и предполагалось. Шенкель: «Работа на Bizarre означала немного более возмутительный подход к оформлению, как и к [музыке], и в общем, такова и была моя философия в то время. Я знал работу Дона, она была похожа на то, чем я тогда занимался, так что это было хорошее «сцепление». Я просто брал образы и как бы играючи размещал их в пространстве — можно сказать, это была спонтанная деятельность. Я брал снимки, которые мы сделали, печатал их в разных цветовых вариациях, потом нарезал их и перемешивал. Кроме того, над цветами у меня не было особого контроля, потому что я экспериментировал с химическими веществами и фильтрами. Я не хотел, чтобы получился [психоделический] образ», — продолжает он. «Мне нравился

более мерзкий, хаотический вид и менее приятные способы эксперимента: более резкие и контрастные цвета.» Единственным разочарованием для него стало начертание букв — ему казалось, что можно было бы сделать посильнее — но тут последнее слово было за Заппой. «Мне очень нравится то, что получилось», — заключает он. «Всё это было сделано на скорую руку, но тогда всё делалось так.»

Задняя сторона обложки была визуальным объяснением того, почему Волшебный Ансамбль на собирался связываться с бусами, колокольчиками и дешёвым фимиамом племён хиппи — их взгляды на жизнь расходились всё дальше. К тому же Ван Влит испытывал всё более сильную антипатию к наркотической культуре — хоть и не к самим наркотикам. Стиль жизни группы тоже едва ли был образцом для подражания в рамках «мира, любви и добрых вибраций».

Стоя на хилом деревянном мостике на участке дома на Энсенада-Драйв, Волшебный Ансамбль выглядит так, как будто на этот фотосеанс его телепортировали с другой планеты. Ван Влит, в цилиндре и своём зелёном пальто, отстранённо и угрюмо глядит сквозь тёмные очки. Он держит лампу с абажуром (вернее, с тем, что от него осталось — проволочным скелетом, окружающим лампочку) и указывает ею на средний план снимка. Джефф Коттон выглядит смущённым — да это и вполне могло быть — он одет в бейсбольную кепку, большие ботинки и какой-то (впрочем, вполне идущий ему) халат. Билл Харклроуд с накрашенными губами щеголяет в тюбетейке, средневековом капюшоне и брюках, которые на верных четыре дюйма не доходят ему до ботинок. Марк Бостон со своей копной волос в африканском стиле и в очках, придающих ему учёный и прилежный вид, одет в аккуратный стильный костюм цвета бутылочного стекла с собачьим медальоном на груди. Джон Френч прячется под мостом, держа шнур от осветительного прибора Ван Влита — черты его лица бесстрастны под чёрной кепкой и узкими чёрными очками.

Мост был построен через канаву, которая во время сильного дождя превращалась в ручей. Френч объясняет, что он делал внизу: «Они хотели сняться на мосту и сказали: «Мало места, нужно встать поближе друг к другу.» Я был единственным, у кого хватило храбрости заползти под мост — все остальные боялись пауков. На мне была такая высокая шляпа, как у трубочиста — её козырёк закрывал шею, так что меня это особо не беспокоило.

«Дон держал на весу лампу, и получилось так, что шнур висел прямо перед моим лицом, так что я подтянул его к себе, и так и был сделан этот снимок. [Очки назывались] «Девичьи

гляделки». Это были очень дешёвые солнечные очки — бесплатное приложение к крему от загара. Дон в шутку часто надевал их на сцене. Он сказал: «Попробуй как-нибудь их надеть.» Однажды я их примерил и он сказал: «Идеально»».

Харклроуд в 1995 г. так вспоминал об этом снимке: «Вообще-то это была моя одежда. Капюшон мне достался от одной женщины, и мне показалось, что он отлично выглядит. Чёрный лак для ногтей? Здорово. Помада? Тоже хорошо. В то время я уже завязываю со всеми этими привычками. 19 лет — у кого есть *мозги* в девятнадцать?»[124]

Гэри Маркер вспоминает, что Ван Влит какое-то время обдумывал свой новый внешний вид. За несколько месяцев до фотосессии он предложил снять его «Инстаматиком» (фотоаппарат-полуавтомат фирмы Kodak. — ПК) — надел своё пальто и позировал с абажуром-скелетом и зонтиком. «Когда я отдал ему отпечатки, он сказал: «Да. Примерно это я и искал. Понял, о чём я? Об образе.»»

Теперь у него, безусловно, был образ. Жители Вудланд-Хиллс, живущие по соседству, занимались своими делами, как обычно. И, может быть, через какие-то секунды после съёмки Волшебный Ансамбль просто разошёлся, разговаривая о том, что неплохо бы попить кофе или поискать, не осталось ли чего поесть. Но в то мгновение они выглядели недосягаемо — в полной дисгармонии с окружающим миром.

Маркер вспоминает, что Ван Влит много говорил с ним о своих идеях насчёт того, как группа должна продолжить то, что сделано на *Trout Mask.* «Казалось, что он был совершенно одержим визуально-концептуальным образом группы — их звучанием и внешним видом на сцене и вне её», — говорит он. «У него был длинный список странных имён для людей и конкретных представлений о том, как им нужно одеваться. Все они, более или менее, были «персонажами» в его личном бродячем цирке.

«Временами, когда я слушал все эти великие идеи о постановке и всём прочем, мне казалось, что музыка — всего лишь случайное приложение к общему представлению. Он хотел создать шоу, которое бы никто не забыл — с декорациями, сценариями и тщательно поставленными ролями. Поэтому он экспериментировал с привлекающими внимание костюмами типа дурацких очков, съеденных молью пальто и головных уборов по типу «Безумного Шляпника» — я сделал пару его снимков в такой шляпе.

«Я твёрдо дал ему понять, что если я буду играть с группой на концертах, то скорее снежинка выживет в аду, чем он заставит

меня появиться перед публикой в обезьяньей маске, мини-юбке, бронежилете и белых виниловых ботинках. «Хорошо, тогда ТЫ будешь Капитаном Бифхартом, а мини-юбку надену я», — сказал Дон. И мне кажется, это было очень показательное замечание — наверное, Дон был бы вполне счастлив быть режиссёром сценической музыкальной постановки — у него не было такого уж жгучего желания быть её активным участником. Он просто хотел руководить.

«Лично мне кажется, что он хотел обставить своего старого приятеля Заппу — экстравагантной масштабной сценической постановкой. Я также пытался втолковать ему, что все эти грандиозные идеи требуют огромного репетиционного времени — особенно потому, что у него были идеи пригласить танцоров, актёров и даже учёных тюленей (если, конечно, получится). Конечно, я знал, что ничего этого никогда не будет — ему ведь даже отрепетировать свой вокал с группой было лень. Так что из всего этого остались только костюмы — и время от времени какой-нибудь танцор, клоун или чудная декорация. Сам я думал, что его идеи отвлекут его от музыки — да к тому же дикие психоделические концертные шоу к 1969 году уже фактически устарели; он немножко отстал от времени — другие группы уже делали это годами, хоть тот же Заппа.»

Линн Аронспир со временем узнала больше о деятельности группы от своих новых соседей. «Я поняла так, что они ходили по окрестностям в костюмах и устраивали шумные гулянки. Соседи до сих пор помнят Капитана в огромной шляпе «охотника за ведьмами»; мне думается, у него был ещё и цилиндр, как у Кота в Шляпе. Лично мне кажется, что он тут особо никому не мешал, ну разве что шум — тут холмистая местность, и шум передаётся повсюду; никогда нельзя точно сказать, откуда он идёт, и он может быть весьма сильным..»

Trout Mask Replica вышла в свет в Штатах в июле, на лейбле Straight (дистрибуция Reprise); через несколько месяцев последовало английское издание, так что отклики прессы поступали постепенно. Незадолго до выхода альбома в Америке Заппа восторгался альбомом в интервью Дику Лоусону из Zig Zag: «Новый альбом, который он только что сделал — двойник, и корни этой музыки в дельта-блюзе, а также в авангардном джазе — типа Сесила Тэйлора, Телониуса Монка и Джона Колтрейна; там есть ещё много всего другого. Все эти влияния хорошо слышны, и они идеально вплетаются в новый музыкальный язык. Это всё его работа.»[125]

Лестер Бэнгс написал рецензию для Rolling Stone; впоследствии он писал, что это была «такая

неквалифицированная восторженная рецензия, какую только можно написать».[126] В рекламных объявлениях она печаталась в виде общего вывода: «Самый возмутительный и рискованный альбом года.» Бэнгс заметил, что некоторым другим рок-критикам он, повидимому, тоже понравился, но высказал предположение, что будь их воля, они бы с гораздо большей охотой послушали бы что-нибудь ещё.

Поскольку методология композиции и аранжировки альбома была ясно описана лишь сравнительно недавно, неудивительно, что большинство журналистов просто не смогли сообразить, что же такое творится в музыке. В сравнении с методами авангарда эти процессы были достаточно радикальны, но в рок-среде они были уникальны. Некоторые журналисты предположили, что ведущую роль в музыке играют барабаны; или что гитарные гармонии случайны; или что всё это сплошное очковтирательство; или что альбом столь же труден для понимания и столь же скрупулёзно аранжирован, как музыка Вареза; или что Ван Влит управлял музыкантами «сверхсознательным» образом.

Ди-джей Джон Пил называет *Trout Mask Replica* своей любимейшей пластинкой; когда она вышла в Британии, он проигрывал её в своих передачах от начала до конца. Но и он признаёт, что у него были свои проблемы с усвоением этой музыки с первого прослушивания: «Моя первоначальная реакция была схожа с первой реакцией на Литтл Ричарда или The Ramones: я сам не знал, что думать. Рождается подозрение, что это дрянь — просто потому, что это непохоже ни на что, слышанное тобой прежде. Кем бы вы ни были, ваши оценочные системы основываются на сравнительных суждениях, и вы не можете слушать что-либо в неком состоянии блаженства — а у *Trout Mask Replica* нет точек отсчёта. К ней можно подходить с любого конца, интерпретировать её любым образом, потому что она не напоминает ничто из того, что вам приходилось раньше слышать. И я уверен, что моей первой реакцией было «это провал».

В 1993 г. в журнале MOJO Матт Гронинг, создатель *Симпсонов* и *Футурамы,* так рассказывал Дэйву ДиМартино о своих впечатлениях: «В первый раз, когда я услышал *Trout Mask* — мне было 15 лет — мне показалось, что ничего хуже я ещё не слышал. Я сказал себе — они даже не *пытаются* что-то изобразить! Это была просто неряшливая какофония. Потом я послушал её ещё пару раз — я просто не мог поверить, что Фрэнк Заппа может такое мне сделать — и ещё потому, что двойной альбом дорого стоит. Примерно на третий раз я понял, что они

делают это с какой-то целью: они хотели, чтобы это звучало именно так. Примерно на шестой или седьмой раз во мне что-то щёлкнуло, и я подумал, что это величайший альбом, какой я только слышал.»[127]

Дика Лоусона несколько «понесло», когда он стал писать о Капитане Бифхарте и его «волшебниках» в более позднем выпуске Zig Zag: «Они рвут и режут потроха своей музыки, вырывают её лёгкие, крошат и давят её кости, а потом за пару тактов всё восстанавливают.» Лоусон похвалил «красивые, дурные, сюрреалистические тексты. группы галлюцинаторной аллитерации и повторения» и оценил Ван Влита как «очень чокнутого и очень позитивного».[128]

В конце 60-х более серьёзные представления о музыке как искусстве принесли с собой существенную перемену в музыкальной журналистике. Ходульная проза начала и середины 60-х сейчас кажется странной, почти комичной — особенно биографические очерки групп, в которых общая направленность вопросов редко выходила за границы области «Ваша любимая еда — Ваш любимый цвет». Поп- и рок-артисты (самую дурную известность тут имел Боб Дилан) начали давать всё более возмутительные ответы, нарушающие банальность этого формата. Теперь музыкальная пресса начала становиться частью сцены (а не просто отражать её состояние), и журналисты в своих сочинениях становились всё более серьёзными и яркими. Типичный случай — независимый английский журнал Zig Zag. Он появился в 1969 г., взяв название из песни Капитана Бифхарта "Zig Zag Wanderer", и впоследствии постоянно становился на его сторону.

В то время как *Trout Mask* мутила воду, рождая ударные волны экстаза и/или непонимания, музыкальные журналы внезапно сильно заинтересовались тем, что же такое делает Волшебный Ансамбль. Для Дона Ван Влита настало время провести публичный тест-драйв своего героя по имени Капитан Бифхарт. Интервью может стать трудным переживанием для журналиста, если оказывается, что почва ускользает у него из-под ног, или если встреча с объектом интервью уже вселяет в него священный ужас — «страх заранее», как называет это Джон Пил.

Пил заметил, что Ван Влит мог внушать страх, даже не прикладывая никаких усилий. Он так это объясняет: «С ним никогда нельзя было точно знать, где ты находишься. Даже те из нас, кому он искренне нравился, находили его крайне таинственным. Его мыслительные процессы совершенно не походили на мыслительные процессы тех, с кем вы теоретически могли встретиться. Он был классическим случаем всестороннего

мыслителя.

«Он делал все эти афористические замечания, и через два или три дня вы вдруг понимали, что он хотел сказать. Одна из самых первых вещей, которые он сказал мне — как бы по ходу знакомства — была такая: «Вы должны извинить меня, но в этот момент я за семь людей от самого себя, но подбираюсь всё ближе.» Сначала ты думал, что это хиппи-трёп, а потом начинал думать: «А я знаю, что он имел в виду».

«Он не старался быть причудливым, как старались в то время многие. Он был просто другой — так же, как были другими такие люди, как Вив Стэншелл. Бывало, что к нему подходили люди и безупречно дружеским тоном что-то ему говорили, а он столь же безупречно дружески говорил им что-нибудь загадочное. Разумеется, их это смущало, потому что они не понимали — может быть, это враждебность, а может быть, он это и хотел сказать. Это одновременно привлекало и устанавливало какую-то дистанцию. Мне кажется, людям было трудно выработать по отношению к нему какую-то линию поведения. Но если он был в хорошем настроении, общаться с ним было одно удовольствие.»

Среди друзей и знакомых Ван Влит был известен как интересный собеседник-провокатор, так что в интервью ему нужно было всего лишь приподнять планку на одно-два деления. После того, как он столь эффектно размял свои артистические мускулы на *Trout Mask Replica,* его интервью стали столь же экстравагантны, неожиданны и причудливы, как его музыка и стихи. Он вообще любил поговорить, и превращал эти ситуации в некую добродушную игру, забавляясь с языком — и соответственно с интервьюером — как морской лев играет с мячом. Или, как более прямо сказал один его экс-знакомый, «трахал мозги журналистам».

Как их ни называй, эти свойства были запечатлены для потомства на рекламной интервью-пластинке для радиостанций — Reprise Records выпустили её одновременно с *Trout Mask.* Одна сторона была отдана Капитану Бифхарту, другая представляла Рая Кудера.

Вести интервью было доверено журналисту Митболлу Фултону. Временами он успевал за своим визави, временами был явно озадачен. Специально для Фултона, Ван Влит пустил в ход весь спектр своих разговорных особенностей. Одновременно это стало началом привычки, сопутствовавшей ему на протяжении всей карьеры — в ходе интервью он часто менял роли и сам становился изыскателем, задавая свои вопросы и видимо интересуясь ответами. В этом отрывке Ван Влит переводит разговор на проходившую в то время высадку людей на Луне.

МФ: Вы когда-нибудь думаете о том, чтобы покинуть страну?

ДВВ: В смысле Землю? Или страну — Соединённые Штаты? Мне кажется, никто и не знает, что я тут есть.

МФ: (Смеётся)

ДВВ: Лучше не смеяться слишком много, если мы хотим, чтобы это попало на радио. Нам вполне может попасть за то, что мы дышим всеми своими отверстиями!

МФ: (Взрыв смеха)

ДВВ: Вы знаете — они вот-вот засунут свои гениталии в нашу луну из плавленого сыра — прямо сейчас. Что Вы об этом думаете? Это мой глаз.

МФ: В смысле — «Ваш глаз»?

ДВВ: Луна — это часть меня.

МФ: Мммм… не понимаю.

ДВВ: Почему бы не засунуть их в Солнце, а? Они что — боятся? Можно обжечься, да? Не очень-то они смелые, правда?

МФ: Что Вы об этом думаете?

ДВВ: Эээ, если бы они, понимаете, отрезали у ракеты нос, мне кажется, это было бы немного более естественно, понимаете о чём я? Если бы они смогли добраться туда, не закрывая дыру спереди, то, мне кажется, это доставило бы им больше удовольствия — или они бы больше понравились мне. Понимаете, о чём я?

МФ: Да… нет, не понимаю.[129]

Когда Фултон спросил его о *Trout Mask Replica* и о его месте в музыкальном бизнесе, Ван Влит стал более серьёзен: «Я удивляюсь, почему все наши музыканты — Дон Черри, Джон Колтрейн, Чарли Паркер и остальные — должны были ездить в Европу, чтобы выступать перед людьми? Как Вы думаете? Я знаю, что когда человек играет свободную музыку, это не столь прибыльно, как ларёк с гамбургерами. Это что — потому, что гамбургер можно видеть, есть, держать в руке, а с музыкой так нельзя? Может быть, она слишком свободна, чтобы её можно было контролировать?»

Совсем уже уходя от темы, он начинает фантастические рассказы о своих прогулах, когда он шлялся вместе с мохавскими «тренджентами» (либо он так произносит слово "transient" (безработный бродяга), либо комбинирует его с "tangent" (касательная)): «Итак, что такое «тренджент», понимаете, о чём я? Это человек, которому нравится ходить дальше, чем постоянному жителю-резиденту. А тогда что такое резидент? Что такое радикал? Что такое резолюция? Что такое риноцерос (носорог)? Улавливаете? И на него даже нападают, потому что его рог — хорошее средство от половых расстройств, да? Его рог размалывают. Волосяной рог. Повезло нам, что про наши зубы

ничего такого ещё не выяснили.»[130]

В августе 1969-го альянс Ван Влит/Заппа продолжил деятельность, записав в подвале Заппы беззаботную ритм-энд-блюзовую песенку "Alley Cat" — она пролежала невыпущенной более 20 лет — и, что более значительно, приняв участие в первом сольном альбоме Заппы *Hot Rats*. Альбом был записан в нескольких лос-анджелесских студиях. Ван Влит записал вокал к песне "Willie The Pimp" в студии TTG — звукорежиссёром был всё тот же Дик Кунц. Из последующих интервью Ван Влита можно понять, что в их отношениях с Заппой уже появлялась напряжённость, но Кунц запомнил, что запись прошла хорошо, хотя он и слышал «истории о том, что между ними уже проскальзывали какие-то грубые слова».

Английский журналист Барри Майлс в то время гостил у Заппы дома и присутствовал на записи в TTG. Пока Заппа внизу работал над "Willie The Pimp", они с Ван Влитом в два часа ночи устроили перерыв на кофе в круглосуточном буфете студии. Ван Влит рассказал Майлсу, что может бить стекло своим голосом. Он попытался, но после его вопля с оконным стеклом ничего не произошло. Он признался, что чувствует себя «слегка уставшим». Однако через несколько секунд туда влетел Заппа и спросил: «Чёрт, что это было?»[131] — он услышал шум в звукоизолированной кабине этажом ниже. Хотя в этот вечер Ван Влит отказался записываться, сама песня стала одним из самых его известных вокальных выступлений. Представляя собой гибкую ритм-энд-блюзовую разминку, она выделяется среди других, более аранжированных пьес этого альбома. Ван Влит представляется, как «маленький сутенёр с волосами, приглаженными назад» и рассказывает свою историю под гитару Заппы и скрипку Шугаркейна Харриса, после чего немного поёт скэтом на заднем плане и исчезает уже через пару минут. Его краткое выступление весьма эффектно, но всё оставшееся время девятиминутной вещи занимает Заппа с одним из своих длинных вдохновенных соло.

Растущая антипатия Ван Влита к Заппе обычно приписывалась неизбежным проблемам, возникающим при столкновении титанических личностей, и персональному соперничеству. Майлсу кажется, что тут имели значение и другие факторы: «Думаю, что тут была связь с деловыми вопросами. Я знаю, что когда я был там, он, Фрэнк и Херб Коэн [менеджер Заппы] устраивали бесконечные собрания. Фрэнка интриговала идея создания своего собственного лейбла; ему хотелось стать маленьким магнатом музыкального бизнеса. Он и был им. Он говорил обо всём, что касалось лос-анджелесских музыкальных

дел и называл пластинки «продукцией». Бифхарт этого не выносил. Он терпеть не мог «дела», и ему казалось, что Фрэнка втянул во всё это Коэн — так оно и было, и впоследствии Заппа смог от него отделаться только при помощи судебного процесса. И вот они втроём проводили в доме большое собрание, а потом Бифхарт с грохотом выскакивал оттуда и вместе со мной ходил взад-вперёд по саду, проклиная их и рассуждая о том, что Фрэнк продался.»

Один инцидент указал также на то, что в душе Ван Влита в то время не всё было ладно. Заппа был встревожен, когда услышал, что его друг впал в депрессию и уничтожил сотни стихотворений и песен. Майлс: «Он сказал об этом Фрэнку, и Фрэнк очень, очень расстроился — правда, мне кажется, потом оказалось, что это было не совсем так, и остались по крайней мере копии. Но дело в том, что сами рукописи были прекрасны. По словам Фрэнка, они были хорошо разукрашены, и всё это стало ужасной потерей. Наверное, он тогда проходил через довольно-таки плохую фазу.»

Самому Майлсу Ван Влит показался «очень дружелюбным парнем. Но и очень самовлюблённым». Майлс в то время много занимался Алленом Гинзбергом, что побудило Ван Влита гордо заявить, что он не только лучший поэт, чем Гинзберг, но и лучший художник, чем абстракционист-экспрессионист Виллем де Кунинг, а также лучший саксофонист, чем Джон Колтрейн. «В этом не было никакой иронии», — продолжает Майлс. «Когда он выложил всё это мне, я был просто шокирован.»

Сразу после *Trout Mask* Капитан Бифхарт и Его Волшебный Ансамбль мало занимались живыми выступлениями. Они даже отклонили предложение об участии в Вудстокском фестивале, т. к., по словам Харклроуда, «вы-понимаете-кто сказал: «Нет, не будем там играть. Это всего лишь толпа пьяных хиппи, сидящих в грязи.»»[132] Френч и Харклроуд могут припомнить лишь одно выступление в составе *Trout Mask*. Они выступили в большом шоу в Лос-Анджелесе, где также участвовали многие другие группы, в том числе The Mothers и Jethro Tull. Френч: «Мне бы хотелось, чтобы об этом был снят фильм. Это было сразу после окончания *Trout Mask* — бенефисный концерт в пользу чего-то. Большое место — изначально оно называлось The Hullabaloo. Там была большая вращающаяся сцена, так что пока играла одна группа, можно было готовить выступление следующей. Кажется, первым играл Бадди Майлс, потом мы, а после нас Фрэнк Заппа. Мы играли материал только из *Trout Mask;* Маскара-Змей тоже был с нами.

«Очень любопытно было наблюдать реакцию публики, потому что они только что прослушали Бадди Майлса, и тут вдруг

выходим мы. Мы сделали всё очень театрально — то есть я выходил первым, в руках у меня была метла, и первые десять минут нашей программы я подметал сцену. Мы сделали несколько очень трудных пьес, и группа играла как надо — мы же девять месяцев репетировали в этом составе. Бедный народ не понимал, что это такое на них свалилось.»[133]

Нужда, фактический голод и плохое обращение со стороны Ван Влита не были для группы чем-то принудительным — любой из них мог во всякий момент уйти, но в их возрасте у них, понятное дело, не было психологических средств для того, чтобы что-то предпринять в столь беспрецедентной и пугающей ситуации. Но так не могло продолжаться вечно. Вскоре после этого шоу Коттон покинул группу при — словами Харклроуда — «отвратительных обстоятельствах»[134]. Френч во время репетиций для *Trout Mask* уже пару раз убегал в Ланкастер, но всегда возвращался. Теперь он также объявил об уходе. Всего пережитого им уже было больше чем достаточно, а когда Ван Влит физически вышвырнул его из дома, чаша его терпения переполнилась. Его вклад в *Trout Mask* можно назвать ключевым, но поскольку он имел наглость уйти, с ним обошлись попросту гадко. Ему не только было отказано в кредите аранжировщика (он считал, что имеет на это полное право), но даже его имя не было указано на обложке альбома. Для Ван Влита его отступничество стало неприятным и неожиданным сюрпризом, но впоследствии он всегда уклонялся от обсуждения этой темы и отрицал, что потребовал удаления имени Френча с обложки. Этот вопрос был в конце концов решён, когда вышло переиздание альбома на CD с именем Френча (фактически Драмбо), наконец указанным на вкладыше. Френч в дальнейшем упрочил свою позицию по этому вопросу, выпустив в 1998 г. сольный альбом *O Solo Drumbo.* Там он играет в расширенном виде барабанные дорожки таких песен, как "Steal Softly Thru Snow" и "Hair Pie", при этом указав в сопроводительной информации, что принимал участие в их создании.

В октябре, с Заппой в качестве «гастрольного менеджера», Волшебный Ансамбль поехал в Бельгию на фестиваль в Амужи. Заппу пригласили быть конферансье на большом рок-фестивале на открытом воздухе во Франции, но из-за проблем с властями, организаторы после срочного уведомления переправили всё это мероприятие на засеянное репой коровье пастбище в Амужи, Бельгия. В длинном списке участников присутствовали группы немалого калибра — Soft Machine, Pink Floyd, The Art Ensemble Of Chicago — но с условиями размещения были большие проблемы. Заппа вспоминал, что 15000 отважных «фактически промёрзли и

проспали весь фестиваль, который шёл без остановки 24 часа в сутки»[134] Заппа не говорил по-французски, а там мало кто говорил по-английски, так что его функция была довольно ограниченна. Когда он мог одолжить у кого-нибудь гитару, он занимался тем, что подыгрывал некоторым группам.

Френча уже не было — тогда Джефф Бёрчелл, дорожный техник практически безо всякого барабанного опыта, выучил пять песен и кое-как играл их. В составе участвовал ещё один редкий деятель — Хэйден, а Заппа с гитарой заменял ушедшего Коттона.

В следующем месяце Ван Влит и Заппа посетили Лондон и устроили пресс-конференцию в Уайтхаус-Отеле — пропагандируя свою деятельность на Bizarre и Straight, а также надеясь найти английского дистрибьютора для лейблов. Во время пресс-конференции Ван Влит сказал следующее: «Я не знаю, что они там делали. они кидались в нас какими-то птичьими гнёздами, а потом один парень из публики — между нашими композициями — сказал, что меня зовут Капитан Бычье Дерьмо, и я ответил: «Ну что ж, хорошо, дорогой, ты как раз в нём сидишь.» Понимаете, о чём я? Но там было ужасно холодно — 20 градусов — и народ в публике. не знаю, как они это выдержали. Думаю, им было бы хорошо покинуть свои тела. но когда мы добрались до усилителей, оказалось, что они не работают, а нам для всего этого нужна ясность — там её, конечно, не было. Надеюсь, что людям понравилось. Мне-то понравилось во всяком случае.»[135]

Роджер Игл, английский концертный промоутер и ди-джей, впервые встретился с Ван Влитом и Заппой во время их визита в Лондон. В 1995 г. он сказал Джону Крамптону следующее: «Там было много всяких людей из компаний грамзаписи, но Дон сидел как-то обособленно, и с ним никто не разговаривал. Фотографы просили его надеть цилиндр, снять цилиндр, встать перед стендом с обложками пластинок. Я сидел между Заппой и Бифхартом, и Заппа производил впечатление калькулятора — он говорил обо всём в деловых выражениях, а Бифхарт казался очень раздражённым; он, наверное, думал: «О Боже, я окружён всеми этими людьми, совершенно не понимаю, что я тут делаю — наверное, так надо.»[136]

Среди множества странных историй, связанных с записью *Trout Mask Replica,* две из самых общеизвестных действительно имели место. Ван Влит, по слухам, как-то попросил придти в дом специалиста по болезням деревьев — ему казалось, что музыка, которую группа играет на репетициях, может напугать деревья или причинить им другой вред, и дерево, ближайшее к кухне, может упасть на дом. Это было на самом деле. Херб Коэн был поражён, когда получил список издержек (в том числе 800

долларов на оплату специалиста) и обсудил это дело с Ван Влитом. «Мне показалось, что это не совсем необходимые расходы — но чёрт меня возьми, если я не получил ещё один счёт на 240 долларов, и не *оплатил* его», — сказал он Майклу Грею.[137] Десятилетие спустя [ну, два десятилетия. — ПК.] Ван Влит проверил состояние этих деревьев. В 1993 г. он так сказал Ко Де Клоту: «Когда я был на своей выставке в Лос-Анджелесе [в 89-м или 90-м], я подошёл и посмотрел на эти деревья. Они до сих пор живы. Мужчина и женщина эвкалипты. Они всё растут. Я рад, что их выручил.»[138] Эти деревья были посажены при первоначальной разработке местности в конце 20-х годов. Теперь они уже умерли.

Кроме того, была ещё одна история о колокольчиках, которые он заказал для записи (их можно услышать на "Hobo Chang Ba") — целых двадцать наборов. Коэн заметил этот заказ и спросил, зачем ему надо так много — ведь если даже он с группой, Заппа и Кунц будут играть каждый на двух наборах, то останется ещё шесть. Ответ гласил, что колокольчики будут записываться наложением. Коэн: «Я купил ему 20 наборов колокольчиков. Я не в состоянии спорить с такой логикой.»[139]

Россказни Ван Влита восходят к традиции американских мошенников; сказочник, продавец змеиного жира, парень, продающий тебе лекарство на медицинской выставке (а когда ты увидишь его в следующий раз, он убедит тебя, что лекарство подействовало). Майкл Смозерман недолго играл (в 1974 г.) с Волшебным Ансамблем, но этого срока ему хватило, чтобы увидеть сходство с ещё одним знаменитым американцем: «WC Филдс. Вот кого он мне очень напоминал — раздражительный, разыгрывающий весь белый свет, а потом втихомолку посмеивающийся над этим.»

Эта глазурь на торте Капитана Бифхарта была притягательна, а поскольку СМИ жаждали удивительных историй и рассказов о чудных событиях, он был всегда готов предоставить им что-нибудь в этом роде. Эти рассказы были в широком хождении, и в конце концов часто обрастали ещё более фантастическими подробностями. Ван Влиту нравилось изменять подробности истории, чтобы сделать её более интересной — само-мифологизация у него получалась блестяще. Всё это было провокационно, развлекательно и имело желаемый эффект — привлекало людей к его творчеству.

Подлинная история *Trout Mask* сама по себе была достаточно удивительна, но хотя голодание долгое время ассоциировалось с артистическим порывом, такие моменты, как кулачные драки, тирания и сеансы «промывания мозгов» не были столь уж привлекательны для поколения Вудстока. Всё это держалось в

секрете, а вместо этого сообщалось, что Ван Влит как-то говорил о том, что Волшебный Ансамбль работал телепатическим образом; что на момент вступления в группу Бостон играл на басу только шесть месяцев, а Харклроуд на гитаре — семь; что он написал всю музыку за восемь с половиной часов за пианино, а Френч (или Хэйден) в это время в бешеном темпе транскрибировал его лихорадочные излияния; или что он не покидал дома на Энсенада-Драйв более трёх лет.

Во всех случаях, когда разговор не касался клаустрофобического курса психических атак домашнего периода, Ван Влит был щедр на похвалы музыкантам. Но вместе с тем он недвусмысленно подчёркивал своё авторское право на музыку и аранжировки. И создававшийся миф, безусловно, только укреплялся его неискренним выставлением музыкантов в виде неких «гениев-дебилов», которые никогда не играли раньше, и которых он всему научил «с нуля». Но ведь, по сути дела, он и научил их с нуля. Уж конечно, ни один из них не создал бы ничего подобного *Trout Mask Replica* самостоятельно. Когда он с Заппой проводил в Лондоне пресс-конференции, журналист из Zig Zag спросил его, занималась ли его группа музыкой до того, как стать Волшебным Ансамблем. Он «сделал стойку»: «Они всегда занимались, но теперь они играют.»[140] И ещё, позже, Эллиоту Уолду из Oui: «Музыканты хорошо потрудились. Они родились на этом альбоме.»[141]

И наоборот — Ван Влит ничего бы не смог сделать без их преданного участия. Интервью практически всегда давал он один, и его типичные утверждения имели двойной эффект — они вновь и вновь подтверждали через журналистов его полный контроль над музыкантами и сеяли в группе негодование.

С течением лет Ван Влит раскрасил картину более яркими красками. В 1972 г. он сказал Кэролайн Буше из Sounds: «Один мой гитарист умел подражать пению птиц. Он заходил в заросли при полной луне и ел хлеб. Мне это казалось артистизмом. Иногда пение птиц не очень хорошо понимаешь, но в остальных отношениях он был вполне нормален.»[142]

Подобные цитаты укрепляли понятие о Капитане Бифхарте как о Шамане, Вожде Стаи, инспекторе манежа в цилиндре, кротко улыбающемся на председательском месте посреди всяких заумных мероприятий в его художественной сказочной стране. Но судя по всему, смехотворные отчёты, воспроизводимые в прессе (например, об одном участнике группы в платье или халате — значит, главный подозреваемый Коттон — с полубессознательным выражением лица рыскающем в поисках пищи), были основаны на реальных фактах. Однажды,

побуждаемые голодом, участники группы (их одежда сразу бросалась в глаза) попались на краже продуктов в магазине, были арестованы, и Заппе пришлось вносить за них залог.

То, что Волшебный Ансамбль происходил «из пустыни», не значило ничего особенного для жителей Штатов, но у европейских журналистов, незнакомых с географией Калифорнии, это слово вызывало всякие романтические идеи о странных пустынниках. Вудланд-Хиллс — это всего лишь один из мириада пригородов Лос-Анджелеса, но это не помешало Филу МакНейлу в 1976 г. написать в New Musical Express следующее: «Те единственные люди, которые могли сыграть всё так, как он хотел, не должны были быть профессиональными музыкантами. Музыканты слишком связаны тем, чему они научились. В соответствии с этим, он собрал вокруг себя группу художников, поэтов и безумцев, и — как волки воспитывают человеческих детёнышей, которые потом начинают жить и мыслить как волки — приведя этих ребят в дом в пустыне, фактически запер их там и научил всему с нуля.»[143]

Возвращаясь к домашней «игровой площадке» предполагаемых безумцев, нужно сказать, что заявление Ван Влита Фултону о том, что он хотел записать блюзовый альбом по причине «голубого чувства, ведь голубой — это цвет мира»,[144] выглядит с теперешних позиций форменным издевательством. После того, как альбом был записан, герметически запечатанный «скороварочный» стиль жизни группы принёс свои плоды — шаткая социальная структура начала рушиться. Ван Влит так объяснил журналу Zig Zag уход Коттона: «Усики-Джимми-Сименс вернулся в пустыню. не знаю, почему, и не могу спрашивать. У них была небольшая драка с Ракетой Мортоном, у него сломались зубные протезы, но всё кончилось хорошо. Наверное, это была естественная реакция. если тут может быть естественная реакция. но так или иначе, без группы ему лучше.»[145] >Это было потрясающее откровение — и не в малой степени для самого Бостона, так как на самом деле его ударил сам Ван Влит, после чего ему пришлось заплатить Бостону за зубного врача и за новые протезы.

«Отвратительные» обстоятельства ухода Коттона были ещё отвратительнее. Однажды вечером он поссорился с Бёрчеллом, и тот так зверски его избил, что сломал ему рёбра, и Коттона пришлось везти в больницу. Это был поистине странный период для всех участвовавших, а слухи, порождённые им, были ещё фантастичнее. Тогда (как и сейчас) людям, связанным с группой, было трудно сообразить, что происходит. Кое-кто говорил, что за этим инцидентом стоял сам Ван Влит, но сейчас Элдридж не

может в это поверить: «Должен сказать, что я видел Дона злым, но он никогда не прибегал к насилию. Мне сейчас очень трудно поверить, что это он устроил это избиение. Единственный раз, когда я видел со стороны Дона что-то отдалённо напоминающее физическое воздействие, был тот случай, когда он запер Бабу Энни в чулане. Он шутил, но эта шутка была определённо дурного вкуса.»

Вспоминая всё это в 1996 г., Меррелл Фанкхаузер, друг и соратник Коттона по The Exiles, дал объяснение, которое своей мрачностью и фантастичностью превосходит любой опубликованный материал из 60-х и 70-х. После распада группы Фанкхаузера H.M.S. Bounty, он переехал в тот район и был приглашаем на ночные джем-сешны в доме группы. Журналисту Goldmine он сказал следующее: «Соседи боялись Ван Влита и остальных членов группы, потому что все они выглядели очень странно — с бородами, длинными волосами, бледные, потому что целый год не видели солнца. Ночью дом освещался весьма тускло, к тому же из него доносилась всяя эта дикая музыка, а вокруг росли деревья, обросшие мхом. Это было страшноватое место.»[146]

Однажды вечером Коттон признался Фанкхаузеру, что атмосфера в доме становится всё неприятнее, и внутренние трения настолько обострились, что он думает, что с него хватит. Он хотел уйти вместе с Фанкхаузером и играть на гитаре в какой-нибудь более непринуждённой обстановке. Но оказалось, что это не так легко, как он думал. Ван Влиту не очень-то хотелось терять Коттона, и Фанкхаузер предполагает, что ему чинили физические препятствия — вплоть до накачки ЛСД. Коттон, которому всё это уже совсем не нравилось, то исчезал, то вновь появлялся. Фанкхаузера подозревали в укрывании беглеца, и тогда машина Ван Влита в полночь останавливалась перед домом, и участники группы обыскивали его, пытаясь найти отсутствовавшего гитариста.

После избиения Коттон, по словам Фанкхаузера, «каким-то образом очутился в психбольнице Olive View». Через несколько недель, потребовавшихся для успокоения, родители забрали его назад в Ланкастер, а посещения Волшебного Ансамбля встречались резкими отказами. Коттон опять пришёл в форму и начал играть с Фанкхаузером в MU, но через полгода их опять пригласили в дом на дружескую вечеринку.

«У Дона было какое-то странное выражение лица», — вспоминал Фанкхаузер, — «и все двери в доме были заперты. Дон берёт Джеффа, и я иду с ним в большую ванную, которую они называли Волшебная Ванная.» Зайдя туда, Ван Влит запер дверь и

«начал деморализовывать Джеффа, говоря про него всякие негативные вещи. Я боролся за душу Джеффа, потому что он как-то вдруг посерел и начал соглашаться с Доном, говоря: «Да, наверное, мне нужно вернуться к Дону.» Казалось, что Дон пытался нас обоих загипнотизировать. Джефф расплакался, упал в ванну и замер в позе эмбриона.

«Потом Дон приносит эту маленькую клетку с пауками — там была и «чёрная вдова». Он говорит: «Что бы ты подумал, если бы я смог заставить одного из этих пауков закурить сигарету?» Он подёргал себя за бороду и сказал: «Это было бы мощно, да? Ха-ха-ха.» И вот я поддерживал с Доном этот дикий разговор, и в конце концов он устал, открыл дверь, а я схватил Джеффа и мы ушли из этого дома. Теперь всё было кончено, к нам больше никто не приставал, и мы стали дальше заниматься своей новой группой.»[147]

У некоторых людей такое чувство, что стены дома сохранили память о происходивших в нём событиях. Очень жаль, что их нельзя расспросить о вышеупомянутых событиях. Но Капитан Бифхарт и Его Волшебный Ансамбль оставили и более осязаемое напоминание о своём проживании в доме на Энсенада-Драйв. Линн Аронспир: «Вся деревянная обивка была изрисована — главным образом маленькими рисунками, сделанными мягким карандашом. Казалось, что как только на него нападал художественный стих, он рисовал на любой попавшейся под руку поверхности — где бы ни находился.»

СЧИТАЯ ПРОЕЗЖАЮЩИЕ ВАГОНЫ

Митболл Фултон: Что Вы чувствуете по отношению к ней?

Дон Ван Влит: К чему — Trout Mask Replica? У меня к ней хорошие, очень хорошие чувства.

Рекламная пластинка Reprise, 1969.

До того, как встретиться с моей женой, я был влюблён в обезьяну-мандрилла… очень высокого стиля, с радугой поперёк носа. Прекрасно.

Дон Ван Влит — Вивьен Голдман. Sounds. 22 ноября 1975.

Это очень удобно — назвать какую-то вещь шедевром, чтобы следующая шедевром уже не показалась.

Дон Ван Влит о Trout Mask Replica, любительское видео, 1983.

В начале декабря 1969 г. *Trout Mask Replica* достигла своего высшего места в английском хит-параде альбомов (21-е), но не смогла войти в американские списки. В марте 1970 г. за ней последовал альбом Заппы *Hot Rats,* добравшийся до английского Top 10, хотя в Америке не поднявшийся выше 173-го места. С виду дела у лейблов Straight и Bizarre шли неплохо — и тем не менее напряжённость между Ван Влитом и Заппой приобретала острый характер.

Ван Влит стал открыто враждебен Заппе. Он был убеждён, что его *майстерверк* не был принят серьёзно, и что его пропагандировали как «фрика». На эту мысль его навёл выход (вскоре после *Hot Rats)* сборного альбома Bizarre/Straight под названием *Zapped,* в который вошли песни как Капитана Бифхарта и Его Волшебного Ансамбля, так и их товарищей по лейблу. Из *Trout Mask* были взяты "The Blimp" и "Old Fart At Play"; Ван Влит

также фигурировал в песне Заппы "Willie The Pimp". Эти песни стояли рядом с вещами GTO's (каковая группа даже отдала честь Ван Влиту — или, если более конкретно, его вкусу к дорогой обуви — в своей песне "The Captain's Fat Theresa's Shoes"), помешанного акапелльного певца Дикаря Фишера, декламатора Лорда Бакли и Элиса Купера (к которому Ван Влит испытывал, мягко говоря, антипатию). Предполагаемая жестокость Купера к животным на сцене (хотя и весьма раздутая) так раздражала Ван Влита, что он через прессу предупредил Купера, что если тот ему ещё раз попадётся, он надерёт ему задницу.

Несмотря на всю очевидность того, что никто, кроме Заппы, не стал бы способствовать записи *Trout Mask Replica,* Ван Влиту казалось, что существует опасность того, что его станут воспринимать как какую-то дикую новинку, и виноват в этом Заппа. Позже он говорил, что ему обещали выпустить альбом на Straight, а не на Bizarre, а Заппа нарочно сделал всё наоборот. (Вообще-то говоря, альбом вышел как раз на Straight.) Кроме того, у группы был визуальный образ, причём экстремальный даже по тем временам. Он был главным дизайнером этого образа, и понял, насколько теперь легко Волшебному Ансамблю вписаться в то, что ему казалось «шоу уродцев Bizarre/Straight». Взятое из хипового словаря конца 60-х, слово «фрик» (уродец), теперь ассимилировано до такой степени, что *Краткий Словарь Чемберса* определяет его как «странно необычную личность». Тогда же, если тебя называли фриком, это можно было считать за своеобразный комплимент — слово отделяло тебя от конформистов, от «нормальных». Однако этот эпитет причинял Ван Влиту очень большое беспокойство.

С годами его обида только росла. Когда в 1972 г. Стив Пикок из *Sounds* спросил его, доволен ли он судьбой *Trout Mask,* он ответил: «Нет, потому что мне не кажется, что с распространением было всё в порядке — альбом как бы скрывался от всех этих людей. А мне казалось, что там было очень важное энергетическое послание — людям, где бы они ни находились. Для меня не имеет значения их возраст, их причёски, и платят ли они налоги, или, может быть, думают, что там нет никакого смысла — там было важное послание… а Заппа и Коэн обращались с ним, как с какой-то выставкой уродцев — все эти их Нормальные/Чудные… Чудные — что за ёб твою мать, парень?»[148]

В том же году он набрался смелости, чтобы сделать Нику Кенту из Frendz такие злобные заявления: «Заппа — это самый отвратительный тип, которого мне только приходилось встречать. Смотрите, что он сделал с Дикарём Фишером. Он пытался

эксплуатировать человека, который не был фриком; насколько я знаю, такого слова, как «фрик», просто не существует. Я не видел никаких фриков — я видел людей, которые говорят, что они уроды. Я не знаю, что такое уродство, потому что я люблю искусство и форму — и всё это прекрасно.» Всё же в этом позитивном взгляде на мир были и исключения, поскольку, забыв о всякой иронии, Ван Влит продолжал: «Херби Коэн, менеджер Заппы, напоминает мне красный стеклянный шарик в банке топлёного жира; Заппа напоминает мне катаракту.»[149]

Барри Майлс считает, что отречение Ван Влита от Заппы имело целью наказать того за то, что он сильно вовлёкся в деловую часть музыкальной индустрии — сам он её не любил и не совсем понимал. Ван Влит также утверждал, что несколькими годами ранее Заппа записал его разговор с ним — а Заппа любил это делать, когда посетители его дома или студии выдвигали какие-нибудь интересные или странные идеи — и фактически украл его идеи (или фразы). Они вышли на свет в качестве названий альбомов и песен Заппы и Матерей. Он привёл такие примеры, как "Hot Rats", "Uncle Meat", "Burnt Weeny Sandwich", "Lumpy Gravy", «Сюзи Кримчиз, что это на тебя нашло?» и «Коричневым ботинкам ничего не добиться».

Даже через шесть лет он всё ещё продолжал этим возмущаться. Роль Заппы в реализации *Trout Mask* впоследствии тоже была преуменьшена. Ван Влит утверждал, долго и безжалостно понося Заппу, что тот просто засыпал за микшерным пультом; что все решения принимались без его участия; что Заппа любил работать, но сам он любил играть.

В тех очень редких случаях, когда Ван Влит хорошо отзывался о Заппе, он обычно делал это весьма двусмысленно, как, например, в интервью Дэвиду Райтманну из *Rock:* «Я чувствовал, что он бы хотел стать членом нашей группы, потому что он очень хороший гитарист, и в нашей группе мог бы прекрасно себя показать — у нас все прекрасно себя показывают. Я думал — может быть, ему захочется какое-то время быть Фрэнком Заппой, без всех этих ограничений, накладываемых успехом.» Заппа был другом, одногодком, земляком, а теперь ещё он «отвечал» за его музыкальную деятельность — и всё это выглядит как какое-то второсортное соперничество братьев, вышедшее из под-контроля. Дон Элдридж считает так: «Мне кажется, что успех Фрэнка имел очень большое отношение ко всему, что делал Дон. Он мог бы, в конечном итоге, быть более великой фигурой, чем Фрэнк, но не думаю, что он это знал.»

Враждебность враждебностью, но Капитан Бифхарт и Его Волшебный Ансамбль мало-помалу становились «горячим

материалом»; кульминацией возрастающего интереса прессы стало столь желанное появление Ван Влита на обложке Rolling Stone в мае 1970 г. Сопутствовавшая статья Лэнгдона Уиннера, озаглавленная «Меня вообще тут нет, я просто хожу с своими друзьями», начинается весьма драматично: ««Ага, телефон», — пробормотал Капитан Бифхарт, укладывая свой потускневший сопрано-саксофон в футляр. «Мне нужно ответить на звонок.» Что-то странное он говорит. Телефон не звонил.

«Бифхарт быстро отошёл от рояля и через тускло освещённую комнату добрался до дивана, где лежал телефон. Подождал. Через десять секунд гробовой тишины он наконец зазвонил. Ни один из примерно полдюжины человек, находившихся в помещении, не выразил никакого удивления случившимся.»[150] Это было первое из многих упоминаний об особой способности Ван Влита: телепатической, психической или интуитивной — точное определение зависит от ваших семантических предпочтений. Люди из круга Ван Влита были уже сыты по горло такими инцидентами, но на новичков это производило шокирующее впечатление.

По мере возрастания своей известности Ван Влит становился всё более подозрителен — ко всем без исключения. Хотя это полезная черта характера для человека, желающего чего-то добиться в музыкальном бизнесе, в его случае подозрительность часто перерастала в гиперчувствительность и даже паранойю. «Небольшая паранойя — это хороший двигатель», — утверждал он много лет спустя, косвенным образом признавая, что она неразрывно связана с его творческой энергией. Уиннер дал красноречивую и продуманную оценку его работы, но он утверждает, что в однажды во время подготовки статьи Ван Влит внезапно решил, что он «враг общества № 1». Будучи хорошим двигателем, его паранойя часто была источником совершенно ненужной враждебности по отношению к своим союзникам.

Поскольку Заппа теперь стал для него ненавистен, у него родились подозрения и в отношении его контракта со Straight. Но хотя лейбл испытывал денежные затруднения, он постепенно поглощался компанией Warners/Reprise, которая к этому времени взяла на себя распространение продукции. У Капитана Бифхарта и Его Волшебного Ансамбля также появился новый менеджер — Грант Гиббс, который стал пытаться разрешить уже возникшие контрактные осложнения.

Несмотря на конфликт между руководителями групп, в то время произошёл первый «проход» музыкантов из Матерей Изобретения в Волшебный Ансамбль. Неправдоподобная временная замена Коттона материализовалась в виде всесторонне

талантливого мультиинструменталиста Яна Андервуда, игравшего у Заппы на духовых и клавишных с 1967 г., и только что сыгравшего видную роль на *Hot Rats*. Правда, если и был инструмент, игрой на котором он не был известен, то это была гитара. Ему удалось разучить кое-какие партии, но задача оказалась даже для него слишком сложной. Некоторое время с группой репетировал клавишник Том Грассо, но у него был прямой характер, и вскоре он поссорился с Ван Влитом.

За барабаны сел Арт Трипп — с ним первым познакомился Харклроуд на джем-сешнах в доме Заппы. Трипп время от времени играл с Заппой с 1967 г., и в последний раз появился на альбоме Матерей Изобретения *Weasels Ripped My Flesh*. Он изучал перкуссию в Консерватории Цинцинатти под руководством Джона Кейджа. Вспоминая свою работу с Заппой, Трипп сказал: «На протяжении многих лет у Фрэнка появлялось множество перкуссивных идей, которые никто не мог сыграть — но с моей подготовкой это было, конечно, сравнительно просто.»[151] Правда, менее чем через год после поступления в Волшебный Ансамбль он уже называл музыку Заппы «формальной чепухой». Он сказал Нику Кенту: «Все эти дела с Заппой были тяжёлым трудом. Эта же группа — всё равно что полное освобождение. Тут вообще нет никакого труда. Мы освободились.»[152]

Теперь музыкальным руководителем был Харклроуд — перед ним стояла трудная задача прослушивания плёнок со свистом и пианино и аранжировка партий. Он использовал свою собственную форму нотации. «Я занимался больше табулатурой — привлекал для запоминания физические формы», — говорит он. «Я знал каждую ноту каждого музыканта и лично обучил всех всем тем нотам, которые они играли — за исключением сольных партий.» Как и на *Trout Mask,* кое-какие невозможные для исполнения элементы и разрывающие суставы гитарные аккорды на репетициях модифицировались, но Ван Влит сохранял за собой право на финальную «лепку».

Трудные операции, по большей части, приходились на долю музыкантов, но Ван Влит также работал над партиями и «обкатывал» вместе с ними кое-какие вокальные аранжировки. По его мнению, музыка была бесчестна — в том смысле, что она напоминала тренировочную программу — а он отказывался тренироваться. Ему нужна была спонтанность и удовольствие от игры, а не работа — для того, чтобы делать работу, у него не было или силы сосредоточиться, или просто склонности.

Группа вышла из среды антропологического эксперимента дома на Энсенада-Драйв и её участники разошлись своими путями (за исключением Бостона, который какое-то время

оставался там с бывшей подружкой Ван Влита Лори Стоун — у них начались свои отношения). Это в какой-то мере разрядило напряжение, и настроение поднялось, хотя о доходах группы этого сказать было нельзя. Тем временем у Ван Влита завязался архетипичный бурный роман с Джен Дженкинс, студенткой-первокурсницей. Уже через какие-то недели (в ноябре 1969-го) они поженились. Ей было любопытно, кто такой Капитан Бифхарт — её бывший дружок был его фэном — но когда осенью 1969-го они встретились на какой-то вечеринке, возникла любовь с первого взгляда. Через два дня она переехала к Ван Влиту. Она была интеллигентной, начитанной 17-летней девушкой с художественными склонностями, её отец был директором школы, мать — домохозяйкой. Оба родителя чуть с ума не сошли, узнав, что их талантливая привлекательная дочь по какому-то капризу сошлась со столь нестандартным человеком, как Ван Влит — они никогда его не видели, и он был на 12 лет старше. Но Джен мгновенно нашла подход к личности Капитана Бифхарта и, что более важно, полюбила Дона. Она открыто говорила, что он «очарователен», и хотя некоторые её подруги сомневались в том, подходит ли тут это слово, было ясно одно — они были созданы друг для друга. Свадебная церемония состоялась в суде графства Лос-Анджелес с Харклроудом в качестве шафера. С тех пор они не разлучались.

Незадолго до начала записи нового альбома — *Lick My Decals Off Baby* — Джона Френча уговорили вновь стать членом Волшебного Ансамбля. Ван Влит надеялся сделать так, чтобы группа заработала какие-то деньги, и говорил, что теперь отношение к Френчу будет другое, и вообще всё будет иначе. Арту Триппу барабанные партии показались весьма непохожими на то, к чему он привык, к тому же ему недоставало одержимой сосредоточенности Френча. В то же время Френчу было просто сказано использовать те партии, которые он играл на *Trout Mask* — Ван Влит думал, что теперь этот стиль будет лучше воспринят публикой. Френч в 1996 г. так прокомментировал сценарий использования двух барабанщиков: «Он [Трипп] был очень хорош на тонких жужжащих дробях и тому подобном — на сложной вязи. У меня же хорошо получалось убивать барабаны до смерти этими дикими ритмами, с которыми никто больше не хотел связываться.»[153]

К счастью, значительным талантам Триппа нашлось применение в другой области. Он добавлял разные украшения в партии барабанов и перкуссии, но теперь его главным инструментом стала маримба — от неё он получил и новое имя, Эд Маримба. В то время маримба в рок-группе была неслыханным

делом. Ван Влит сам сыграл на бас-маримбе в "Dropout Boogie" из *Safe As Milk,* но там её присутствие было близко к подсознательному. Трипп, включив приятные отрывистые текстуры инструмента в звучание группы, добился поразительного эффекта.

Альбом был записан летом 1970 г. в United Recording Corp. на Сансет-Бульваре в Голливуде. Работа была сделана быстро, хотя без преимущества сверхчеловеческого полугодового репетиционного режима, им на этот раз понадобилось делать несколько дублей для получения окончательного варианта каждой песни.

Тогда же произошло с виду незначительное семантическое изменение (впоследствии оно приобрело гораздо больший смысл) — группа стала называться Капитан Бифхарт И Волшебный Ансамбль. Дизайн обложки альбома показывал репетиционное помещение группы. Под вычурной надписью названия альбома мы видим фотографию группы в смокингах. Арт Трипп с моноклем в глазу спускается по лестнице; Бостон, с чертами лица, искажёнными гримом, развязно опирается на трость; Харклроуд стоит, скрестив на груди руки; Френч и Ван Влит стоят со стаканами — как будто за послеобеденным бренди с сигарами. Вся сцена выглядит, как обстановка какого-то дворца — лестницы, баллюстрады, канделябры, итальянская ваза с цветами. Фигуры на этом фоне кажутся скорее знаменитым струнным квартетом, чем нищей авант-роковой группой.

В 1973 г. Харклроуд разъяснил смысл всего этого Коннору Макнайту из Zig Zag: «Это был павильон Warner Bros…декорация для фильма *Отель* — как раз там мы репетировали. Иногда мы уходили оттуда на декорации *Бонанзы* [ТВ-шоу], и Марк бегал вокруг с огромными вставными зубами. безумная обстановка. Все стулья там были особенные — такие, которые должны ломаться на кусочки, когда ударишь им кого-нибудь по голове. так что если ты хотел сесть, стул вполне мог развалиться.»[154]

На оборотной стороне обложки мы видим рисунок Ван Влита и стихотворение «Отлижи мои бамперные наклейки, детка» — правда, там совсем не те слова, что в заглавной песне альбома. В разделе благодарностей — интересная подробность — можно видеть имя Боба Красноу. Среди других, кому приносятся благодарности — благотворители (Маргарет Харклроуд, Сью Влит и в особенности Баба Энни) и весь биологический вид Китов.

После *Trout Mask Replica* Дику Кунцу, который подружился с Ван Влитом, было сказано, что он будет звукорежиссёром следующего альбома, несмотря ни на что. Когда Заппа распустил

оригинальный состав Матерей Изобретения, Кунц также остался без работы и уехал в Нью-Йорк. Но вскоре он вновь появился на сцене — хотя и ненадолго. Слово ему: «Когда настало время записывать *Decals,* Дон позвонил и нанял меня — я должен был лететь туда и записывать пластинку. Когда я приехал, я жил в доме группы, где мы репетировали до записи. Херби Коэн, управлявший кошельком, сказал мне совершенно определённо, что я должен не давать Дону попусту тратить студийное время. Я оказался меж двух огней. Херби платил мне деньги, и я должен был нести ответственность за свою работу.

«Во время одного из первых сеансов, после того как Дон потратил несколько часов на какой-то нужный ему микрофонный эффект, я мягко — повторяю, мягко — предложил «двинуться дальше», или что-то в этом роде. Дон взорвался и начал обвинять меня в том, что я ему указываю, что делать, хочу руководить проектом, или что-то в этом роде. Окончив эту совершенно неожиданную тираду, он сказал: «Ты уволен!» Это был парень, с которым мы много месяцев были близкими друзьями. Музыканты посмотрели друг на друга, но никто не сказал ни слова. Это было типично. Я забрал свои деньги и пустился в путь. До сегодняшнего дня я не знаю, в чём тут было дело — но это был мой последний в жизни контакт с Доном.»

В качестве замены Кунцу был взят Фил Шир; продюсировал альбом Ван Влит. Справились они не очень хорошо, умудрившись как-то сгладить громовую мощь группы. На некоторых вещах из *Trout Mask* барабаны были демпфированы картоном; здесь звук такой, как будто они сделаны из картона. Не совсем обычное дело, когда в одной группе состоят два перкуссиониста уровня Френча и Триппа, но при этом продюсерская работа сводит на нет их внушительную игру.

Харклроуд: «Я не знаю, был ли Фил Шир действительно образованным звукорежиссёром на таком уровне. Дон полностью держал всё в руках, но ему нехватало студийных знаний и к тому же он, наверное, использовал туманные выражения. Когда ты говоришь, что какая-то вещь должна звучать как «задница грустной детки», что это может значить для кого бы то ни было? Так что я думаю, что многое потерялось при переводе. Мне не верится, что было задумано такое хилое звучание.»

Поскольку Харклроуд теперь остался единственным гитаристом, звучание группы стало более сосредоточенным, и отдельные линии дышат более свободно, чем в свалке *Trout Mask Replica.* Великолепная игра Бостона на басу выдвинута на передний план и занимает более видное место в звуковом поле. Как рок-пластинка, альбом своей скрытой свирепостью часто

затмевает своего славного предшественника. Гитара Харклроуда имеет более узнаваемый звук, хотя, как и в случае *Trout Mask Replica,* это зачастую было простой случайностью: «Я никогда особо не заботился о звуке», — говорит он. «Подключайся и играй своё дерьмо! Высокий тощий парень с Телекастером. Как же это могло звучать более высоко, тонко и дико? Вот так я и рос.»

Сами песни производят более прямое впечатление, хотя парадоксальным образом некоторые музыкальные структуры ещё более экстремальны, чем раньше. Единственная смикшированная, но не включённая в альбом вещь — это "Well, Well, Well", любопытная и довольно безобразная поп-песенка, вокальный дебют Бостона. Когда слышишь его оценку «Ты так себе на вкус», то чувствуешь, до какой степени ему всё надоело.

Заглавная песня открывается с интенсивных барабанов, каубеллов и перкуссии, карабкающихся вперёд в погоне за гитарой и басом. В асимметричной текстовой части слова, столь же сексуальные, как в "Neon Meate Dream Of A Octafish", обрамляются ломаными ритмами и цепкими басовыми мотивами. Ван Влит тщательно избегает романтической утончённости и обозначает хитрую ироничную связь с песней The Beatles "I Want To Hold Your Hand". Такое же настроение царит и в других «плотских» фрагментах. Он ищет более буйных удовольствий. «Я хочу лизать тебя во всех розовых местах», — с энтузиазмом объявляет он. Позже он утверждал, что название альбома не имеет ничего общего с сексом, а речь там идёт об обретении свободы путём удаления ярлыков. Но тут он теряет разум в сексуальном безумстве. Потом возвращается — достаточно надолго для того, чтобы посоветовать нам не терять всё те же импульсы и объяснить, что песня вообще-то о птицах, пчёлах, «и где всё это пошло наперекосяк».

Несмотря на огромный конкурс, песне "Doctor Dark", наверное, надо присудить титул самой замечательной композиции Ван Влита. Во вступительной части группа играет свои линии в прекрасно хореографически поставленных неуклюжих движениях. На общий ритм есть только намёки, и в течение нескольких драгоценных секунд, группа застывает на грани остановки сердца, полного распада — но потом нити туго натягиваются и музыканты соскакивают в знакомую ухабистую колею. Ван Влит, рычанием предупреждает о появлении демонической фигуры Доктора Мрака, галопирующего на коне, «копытами высекающем искры».

Далее следует то, что Фред Фрит (New Musical Express, 1974 г.) описал как «унисонный пассаж, неизвестно откуда вытащенный».[155] Похоже на то, как будто в песню внезапно

влились некие чуждые течения, сбивающие с курса музыкальный конвой. Как на многих вещах из *Trout Mask Replica,* мощный, выведенный на передний план голос Ван Влита несётся вскачь против течения музыки — причём так сильно, что ещё сильнее искажает музыкальный рисунок. Когда слушаешь миксы без вокала с оригинальной мастер-ленты и на досуге собираешь целое из кусков, этот пассаж звучит лишь чуть менее волшебно. *Trout Mask* никак не хочет демистифицироваться, но и близкое изучение материала *Decals* тоже выявляет доселе незамеченные инструментальные тонкости и соотношения — особенно впечатляет косвенная реакция бас-гитары Бостона на всё, происходящее вокруг. Его игра на всём протяжении альбома просто несравненна — такое впечатление, что никто и не пытался когда-нибудь сыграть такие вещи. После интерлюдии унисонной гитары и хай-хета на фоне молотьбы барабанов и баса песня подходит к концу, и сердечный голос Ван Влита как-то странно напоминает Вана Моррисона периода *Astral Weeks.*

Два гитарных инструментала на *Decals* построены по тому же принципу, что и краткая "Dali's Car", но жёсткость этой вещи уступает место вновь обретённому лиризму. Харклроуд вспоминает, как Ван Влиту понравилось пребражение "Peon" из фортепьянной записи в гитарную пьесу. На всём её протяжении гитара и бас играют строго в унисон — несмотря на странный заикающийся ритм. Создаётся впечатление, что один музыкант играет на обоих инструментах четырьмя руками. В конечном результате получается изысканная гитарно-басовая виньетка, не напоминающая ни один из известных гитарных стилей. В своей рецензии на альбом (Melody Maker) Ричард Уильямс экспериментальным образом вывел метод, до которого не удалось дойти многим журналистам. Он писал, что «гитара и бас играют столь идеально точно, что я не могу поверить, что эта пьеса не написана заранее. Если же она всё-таки не написана, то между мозгами музыкантов существует некая связь.»[156]

"One Red Rose That I Mean" была изначально задумана как примерно такой же дуэт, но в конце концов стала сольной пьесой для Харклроуда. Это вновь переложение с фортепьянной записи, и тут связь композитора и гитариста достигает апогея. Пьеса одновременно угловата и задумчива, она проходит через несколько лирических мотивов и заканчивается кратким фламенко-подобным пассажем.

Как и в предшествующем альбоме, в *Decals* есть моменты сравнительно традиционного рока. В "I Love You, You Big Dummy" доминирует сопящая гармоника Ван Влита и простая вокальная линия на основе заглавия песни с плотоядным рычанием,

мольбами и смехом — в это время Волшебный Ансамбль играет угловатые фигуры, а потом понемногу сползает в некое мутант-буги. "Woe-Is-Uh-Me-Bop" движется вокруг простой аккордной последовательности; Ван Влит более мощным, чем обычно, голосом распевает четырёхстрочную мантру на основе пародии на рок-н-ролльные словечки, вынесенные в заглавие. В инструментальном отношении песня воспринимается как переломанный ритм-энд-блюзовый мотив с красивым танцем маримбы Арта Триппа на фоне гитары.

В этом альбоме экологические идеи *Trout Mask Replica* излагаются ещё более настойчиво. Чувством надвигающейся беды пропитана краткая вещь "Petrified Forest" — яростная, суровая композиция с унисоном гитар и духовых, осторожно поддерживаемым маримбой. Здесь человечество сравнивается с динозаврами — ему, судя по всему, предстоит повторить их судьбу. Динозавры также используются в качестве метафоры всех видов, исчезнувших с лица земли вследствие деятельности человека. Закон джунглей возвращается, и увещевания «Дыши глубоко, дыши высоко» из "I Love You, You Big Dummy" становятся апокалиптическими знамениями. Динозавры оживают и возвращаются с местью и разрушением. Нефть — это окаменевшие останки этих древних существ и их среды обитания, а использование нефти ведёт к загрязнению природы. Ван Влит хочет дышать глубоко, от всего сердца, но он понимает, что живёт в мире, находящемся на краю экологической катастрофы.

На вкладке альбома присутствует текст под названием "You Should Know By The Kindness Of Uh Dog The Way Uh Human Should Be" — такая песня не была записана, но сам текст время от времени читался со сцены на концертах. С таким названием («Ты можешь видеть по доброте собаки, каким должен быть человек») нет ничего удивительного в том, что Ван Влит здесь превозносит природу за счёт угнетателя-человека («толстяка»), ценит змеиные «бриллианты» (ромбовидные фигуры на шкуре питона) выше любых драгоценностей и возмущается тем, что китов нужно убивать для того, чтобы «какая-нибудь сука могла смазать свою зажигалку».

В 1971 г. Лэнгдон Уиннер написал в Rolling Stone вторую большую статью о Капитане Бифхарте («В поисках Америки: Капитан Бифхарт и Блюз Смитсоновского Института»). Они с Ван Влитом обозревают Смитсоновский Институт в Вашингтоне[157], который как бы тоже своими экспонатами-чучелами пропагандировал бережное отношение к дикой природе: «Перед очередным экспонатом — «Исчезнувшие птицы» — Ван Влит начал сердиться. Десятки пернатых существ были выставлены в

своих якобы родных условиях обитания. Рядом со стеклянным колпаком каждого экспоната была табличка, сообщавшая, когда тот или иной вид в последний раз видели живым.

««Не могу в это поверить», — вздохнул Бифхарт, вглядываясь в чучела почтовых голубей. «Посмотрите. Это рай. У человека был рай, и он его уничтожил.»

«Он несколько раз повторил эту свою идею, но потом я напомнил ему о главной цели нашего прихода. «Ну что ж, пойдём посмотрим, чем мы закончим», — проворчал он и направился к останкам динозавров.»[158]

Посещение музея было несомненно навеяно песней "The Smithsonian Institute Blues (Or The Big Dig)". В ней вновь перерабатываются темы "Petrified Forest", однако более юмористически — например, «динозавр» рифмуется с именем певицы 50-х годов Дайны Шор. Действие разворачивается в смоляных ямах Ла Бри в Лос-Анджелесе, где, в озёрах естественно образующегося битума тонули мириады доисторических млекопитающих (которые, если быть точным, жили через миллионы лет после динозавров) — саблезубые тигры, мамонты и пр. При палеонтологических раскопках в начале прошлого века они были обнаружены — удивительно хорошо сохранившимися. В интервью 1980 г. Ван Влит вспоминал, как его в детстве водили в Ла Бри (сейчас в зоне Хэнкок-Парка) родители: «Мне говорят, что мы приехали, и как только открылась дверь машины, я выбежал, чтобы посмотреть на настоящего динозавра. Я хотел его увидеть и старался туда попасть.»[159]

В песне "The Clouds Are Full Of Wine (Not Whiskey Or Rye)" происходит свалка словесных ассоциаций, а стремительная вокальная мелодия звучит так, как будто она была привита на запутанную инструментальную дорожку из какой-то совершенно другой песни. Трио гитара-бас-маримба открывает песню примерно минутой ошеломляющей унисонной ансамблевой игры. Зигзагообразный линейный формат похож на линию, следующую по координатам на разграфлённой бумаге. Трипп и Харклроуд были столь хорошо натренированы, что в реальности они записывали эту пьесу в разных помещениях, и Харклроуд мог видеть лишь правый локоть Триппа. Наверное, Ричард Уильямс со своей теорией связи между мозгами был даже более близок к истине, чем предполагал.

"The Buggy Boogie Woogie" мягко движется вперёд, как изломанная версия барного джаза — непритязательные гитара и бас выискивают в песне странные уголки, а ритм-секция Френч-Трипп играет роль метлы, метафорически их выметающей. Мягкий баритон Ван Влита взрывается криком, как только он

начинает петь о помещении в меблированных комнатах — «двухдолларовой комнате», которую он метёт «двухдолларовой метлой», и в этом процессе тревожит «Маму-паучиху» в её гнезде. В конце концов комната заполняется маленькими паучками.

В "Space Age Couple" голос Ван Влита мчится под аккомпанемент галопирующей группы, с кратким перерывом на эластичное соло баса. Это пример энтузиазма, с которым он заставлял группу играть быстрее и интенсивнее — до тех пор, пока едва можно кое-как вставлять слова. Текст представляет собой блестящую критику пост-хипового солипсизма начала 70-х. В подсознании Ван Влита несомненно находился его непристойный и непатриотичный взгляд на лунную высадку, изложенный в интервью Митболлу Фултону. Итак, Пара Космического Века — это пример людей, отрезающих самих себя от природы. Ван Влит побуждает их к действию своими бесконечными вопросами: почему бы им не напрячь свой «волшебный мускул» и не выкинуть на помойку свои «крутые побрякушки» и «мерзкую бижутерию»? В другом своём экологическом предупреждении он советует им удобрять землю. Но времени уже не осталось, и урожай оказывается загрязнён пестицидами; влага на листьях — это «уже не роса».

Конвульсивная музыка песни "I Wanna Find A Woman That'll Hold My Big Toe Till I Have To Go" служит оболочкой для одного из более беззаботных текстов Ван Влита. Его голос врывается в робкое запутанное вступление, и он с бредовым энтузиазмом набрасывается на мир, выкрикивая абсурдный список романтических желаний — среди которых, например, есть и такое, как петь серенады сладкой картошке на гигантской пластмассовой окарине. В инструментальной вещи "Japan In A Dishpan" его трудно усваиваемый сопрано-саксофон вьётся над групповым аккомпанементом, забредающим на новые оригинальные территории. Ненормальные, не-роковые барабанные узоры галопируют вокруг гитар в косвенных дробях и безумной хай-хетовой работе.

Лестер Бэнгс признал, что даже ему было трудно сжиться со «звуковым ураганом»[160] *Decals,* хотя альбом показался ему блестящим. В песне "Flash Gordon's Ape" ураган ударяет с удвоенной силой. И вокал, и аккомпанемент группы практически подавляются какофонией сдвоенных саксофонов, выведенных в миксе так сильно, что создаётся впечатление, будто фоновая дорожка звучит с переносного магнитофона во время кормёжки в каком-то чудовищном птичнике. Его обитатели каркают и кудахчут, кругом летят перья. Примерно посередине беглый каскад маримбы даёт краткую передышку, после чего мания

возобновляется. Это одна из немногих вещей в ван-влитовском каноне, после окончания которой все слушатели, кроме самых стойких, почувствуют удовольствие. Без вокала и саксофона она выглядит совершенно иначе — и оставляет впечатление крайне запутанной пьесы. От саксофона, который в "Hair Pie: Bake 1" был почти очаровательно наивен и капризен, тут остаётся одно воспоминание.

Морис Теппер, гитарист Волшебного Ансамбля с 1975 по 1982 годы, на примере "Japan In A Dishpan" даёт следующую оценку метода Ван Влита: «[Саксофон] смикширован слишком громко, всегда на слишком высоком уровне. Он написал музыку, потом слышит, как её играет группа; звучит великолепно, но он не чувствует своей принадлежности к музыке. Ему кажется: «О Боже, меня тут нет.» Он не понимает, что он — везде. Такое у него самомнение. Он хочет, чтобы там был он, а не группа. Это истинная правда. Я думаю, что таким образом он замаскировал много прекрасной музыки, но в то же время смотреть, как он достаёт свой большой пожарный шланг и начинает поливать — это что-то!»

Джон Френч в 1998 г. поделился своими взглядами на саксофонную игру Ван Влита с Джастином Шерриллом: «Его успешные соло делались по принципу «проб и ошибок», и хотя некоторые его сольные партии на саксофоне и бас-кларнете были чрезвычайно новаторскими (как на "Wild Life"), он никогда даже близко не мог воспроизвести что-нибудь им сделанное — потому что сам не понимал, как он это делал.»[161]

Трудно сравнивать игру Ван Влита с игрой какого-либо другого саксофониста. В этой связи упоминалось имя Орнетта Коулмена, но он полностью контролировал свою игру. А сравнения с такими колоссами свободной игры, как Арчи Шепп и Джон Колтрейн, не более точны, чем сравнения фортепьянных блужданий Ван Влита с игрой Сесила Тэйлора. Ван Влит не просто так называл свой саксофон «дыхательным аппаратом». Когда в 1973 г. Коннор Макнайт спросил его, что он думает про Колтрейна, он сказал: «Рыбы заботятся о чешуе;[162] как только я увидел рыбу, я понял, что к чешуе никак не подкопаешься. Мне кажется, что я звучу скорее как кит или дельфин, чем как Джон Колтрейн.»[163]

Как и в случае фортепьянной игры, смысл эксперимента для Ван Влита заключался в опробовании каких-то вещей, но плана экспериментальной игры у него никогда не было. Он просто брал губами мундштук и дул. Поэтому за время его карьеры его саксофонный стиль не претерпел никакого развития. В конце концов, «походам в туалет» трудно дать интеллектуальное

обоснование. Наверное, он был не так уж неискренен, когда почти десятилетие спустя сказал Лестеру Бэнгсу, что хотя саксофонист Эрик Долфи, конечно, хорош, но он не растрогал его сильнее гуся. «Гусак может быть героем», — сказал он, — «он просто выдувает своё сердце — просто так.»[164]

На концертах, начиная с 1970 года, саксофон играл главную роль в таких пьесах, как "Spitball Scalped A Baby" и "Earth Angel" (это, кстати, название песни The Penguins, возглавившей в 1954 г. ритм-энд-блюзовый хит-парад). По всей видимости, это были просто разные названия для похожих импровизаций саксофона и барабанов. Результаты были, естественно, разные, но выступление 18 сентября 1970 г. в Пепперлэнде, Сан-Рафаэль, Калифорния было просто ошеломляющим. Ван Влит объявил "Earth Angel", посвятив её Джими Хендриксу, который умер в то утро. В ритуальном экзорсизме горя он показал три минуты самой мощной саксофонной игры, которую только можно себе представить, от которой волосы встают дыбом — не знающий преград вихрь гнева, агонии и экстатической радости.

В подобных случаях, когда он играл намного выше своих возможностей, он мог затмить гораздо более техничных музыкантов. Но из-за недостатка техники его саксофонные экскурсии часто выходили несвязными и безумными. Например, в 1972 г. на фестивале в Бикершо, в "Spitball Scalped A Baby" после пылкого начала он пускается в смутные блуждания и, наверное, мог бы долго продолжать в таком духе, если бы кто-то вдруг не сунулся в аппаратуру группы. Прерванный, он начинает какие-то уговоры, а потом помечает свою сценическую территорию свирепыми предупредительными воплями.

Хотя «ходить в туалет» есть один из основных жизненных актов, бывают моменты, когда это труднее, чем обычно. В 1977 году Ван Влит дал лучшее резюме своего стиля игры в интервью Джону Орму из Melody Maker. «Когда я впервые приехал в Англию, я играл в Middle Earth [1968]. Я играл на дудке два с половиной часа, и это был первый раз, что я играл на ней на сцене. Я просто не мог остановиться. Я не знал, какие там были ноты и всё такое, и с гордостью могу сказать, что до сих пор не знаю.

Я произвожу звуки, которых нет у других исполнителей. Я извлекаю звуки из себя, а не из какой-то формальной схемы исполнения. Я ещё не слышал, чтобы кто-нибудь играл на дудке так, как я. Нравится ли это другим людям? Ну, в Middle Earth не жаловались. Для меня это некий выпускной клапан, ещё одна кисть.

Я всегда ищу для своей дудки новые мундштуки. Только что

достал один очень большой — такой большой, что я почти могу почувствовать, как мой язык высовывается из раструба. Надеюсь как-нибудь приехать в Англию и забрызгать всех краской из своей дудки.»[165]

Сравнения с Орнеттом Коулменом интересны, потому что в музыке Волшебного Ансамбля и ансамблей Коулмена есть некоторые совпадения. На альбоме *Free Jazz,* который за несколько лет до того снёс крышу Ван Влиту, Коулмен использовал двойной квартет импровизаторов — музыканты играли темы вне традиционных джазовых аккордных структур. Это давало «смазывающий» эффект, похожий на то, чего добивался Ван Влит на *Trout Mask Replica* наложением музыкальных линий — он надеялся, что это не даст слуху слушателя на чём-то намертво остановиться. Коулмен не давал себя сдерживать ни тональностью, ни длиной такта, и в 70-е его идеи развились в концепцию гармолодики, которая (в общих чертах) может быть охарактеризована как метод импровизации, основанный на признании равной ценности гармонии, мелодии и ритма. Это перекликается с тем, что говорил Харклроуд о равенстве участников группы *Trout Mask* — в том смысле, что все они играли и мелодически, и ритмически. Важное различие состоит в том, что Коулмен был музыкальным теоретиком-исследователем — антитезой интуиста Ван Влита, а объединяет их то, что обоих в разное время обвиняли в неумении играть на саксофоне.

На *Lick My Decals Off, Baby* стояла надпись: «Продюсер — Капитан Бифхарт для компании God's Golfball Productions». Кроме того, что это было ироничное описание Планеты Земля (Божий Мячик для Гольфа), это было и название мини-корпорации, которую основали Ван Влит и Гиббс вместе с юристом и бухгалтером. Группа подписала контракт с новой компанией и теперь фактически оказалась клиентом Ван Влита, который также владел авторским правом на их новые имена. Никак нельзя сказать, что это заложило основу некого нового общего достояния Волшебного Ансамбля; более того, бухгалтер Ал Лейфер предписал Харклроуду представить свой годовой финансовый отчёт — несмотря на то, что он практически ничего не заработал.

Реакция на альбом была позитивной — Rolling Stone в декабрьском номере 1970 года поместил четыре разных рецензии. Эд Уорд высказался так: «Мне на редкость повезло — недавно я говорил с Капитаном об его музыке, и заметил, что я совсем не понял *Trout Mask*. «Это ничего», — сказал он, — «просто поставь пластинку и продолжай делать то, чем занимался — до тебя дойдёт.» Вообще-то я занимался тем, что подметал пол, поэтому

были сомнения — но я всё равно сделал так, как сказал он. Будь я проклят, если веник не заработал, как сумасшедший! Вам нужно достать *Lick My Decals Off, Baby* и посмотреть, что эта пластинка сделает с вами!» Марк Бостон говорит так: «Многие люди говорят мне, что с первого раза они либо влюбляются в пластинку, либо начинают её ненавидеть. Или слушают её один-два раза, а на третий говорят: «Подожди-ка, надо послушать ещё раз», и вскоре она начинает потихоньку расти — наверное, как растёт гриб.»

Ричард Уильямс в своей рецензии в Melody Maker писал: «В основном музыка состоит из этого чокнутого, дёрганого асинхронного стиля — причём линии сплетаются и сталкиваются так правильно, что это не может быть случайностью; и это слишком сложно, чтобы быть результатом чистой интуиции. Я не вижу в этом альбоме ничего неправильного — там прекрасный рок-н-ролл, безумные игра и пение, а также самые удивительные стихи (или, наверное, лучше сказать — словесные прогрессии) в мире.»[166]

Чарли Джиллетт из New Musical Express был не так уверен, высказав мнение, что «Капитан Бифхарт решил достать нас уродством» (и это справедливый комментарий, если учесть, что он пытался сломать кататоническое состояние), но глубоко внутри он всё-таки «старый сентиментальный балладёр» (а вот это уже выглядит журналистским отступлением ради того, чтобы не говорить о музыке ничего конкретного). Но хотя Джиллетт и не совсем «расслышал» музыку, он проницательно указывает: «Он знает, что большинство из нас его отвергнут, но надеется, что немногие оставшиеся получат от него больше, чем миллионы, которые слушают (но, может быть, не слышат?) всех этих крутых звёзд.»[167] Вспоминая то время в 1986 г., Джон Эллис сожалел о том факте, что *Trout* и *Decals* не добились коммерческого успеха в Америке и были низведены до статуса «новинок марихуанных вечеринок».[168]

Но тем не менее альбом, вышедший в январе 1971-го, слушало (и покупало) достаточно людей для того, чтобы он добрался до 20-го места в английском хит-параде альбомов (на одно место выше, чем *Trout Mask Replica)*. В статье, напечатанной в майском выпуске журнала Circus, Бен Эдмондс утверждал, что «это, конечно, лучшая его работа до сих пор. Очищенный и усовершенствованный вариант стиля *Trout Mask,* он к тому же исключительно хорошо продаётся.» Эдмондс нашёл место для упоминания и о том, что Ван Влит художник и скульптор, и о до сих пор неуловимых томах его прозы и поэзии, которые теперь наверняка будут изданы. Наверное, у Ван Влита действительно накопилось много материала — некоторые из текстов для *Trout*

Mask Replica были написаны за годы до её записи — но ведь было и прошлогоднее предполагаемое сожжение. Он продолжал: «Успех Капитана Бифхарта как записывающегося артиста, несомненно, проложит путь к признанию Капитана Бифхарта как артиста вообще.» Эдмондса очевидно возбуждал тот факт, что работы Ван Влита, с его отказом от стандартных рок-форм и традиций и заменой их «процессом новых открытий», были выпущены на крупном лейбле. «Его музыка, с её детской спонтанностью и привлечением свободной формы — это самое настоящее, что сейчас производится на каком бы то ни было фронте», — восторгался он.[169]

Ван Влит до сих пор считает *Decals* своим лучшим альбомом; через пару недель после своего пятидесятилетия он дал самую лучшую рекомендацию по прослушиванию этой музыки. Он так сказал Ларсу Мовину: «Собственно, эта музыка пытается достичь полного отсутствия. Именно так я её делал. Об этой музыке нельзя думать. Она движется так быстро, что если ты начнёшь о ней думать, это будет то же самое, что смотреть на проезжающий поезд и считать вагоны. Лучше слушать её без активного участия ума, потому что ум сам по себе естественно активен, и если ты не будешь пытаться об этом думать, то наловишь гораздо больше рыбы *(смеётся)*.»[170]

Когда мне было лет 18–19, я купил подержанный экземпляр двойника-переиздания *Decals* со следующим альбомом — *The Spotlight Kid.* Последний приносил наиболее непосредственное удовлетворение в блюз-роковом смысле. *Decals* же лежал, нагоняя тревожные мысли, в другой половинке разворотной обложки — прослушивание его раздражало меня так же, как Чарли Джиллета. Поначалу альбом звучал как угнетающая путаница, но настал момент, когда тучи рассеялись — я действительно понял, что там делала группа. После этого я никак не мог перестать его слушать. У меня всё ещё кружилась голова от шока неожиданностью — он так полностью и не прошёл — но у меня появилось чувство, что я должен рассказать об этом другим.

Несмотря на похотливый характер заглавной вещи, Ван Влит твёрдо стоял на своём, утверждая, что альбом совсем не о сексе. Через пару лет он подтвердил эту точку зрения Джеффу Аймелу из Aloha: «На *Lick My Decals Off, Baby* я хотел сказать всем, что нужно отбросить эти ярлыки, которые делят людей на категории — слизать эти наклейки — как мать, облизывая своё дитя, даёт ему жизнь.»[171]

Для рекламы альбома был сделан краткий коммерческий ролик. Он распространялся только в Штатах. Через несколько лет Ван Влит так описал его в интервью Вивьен Голдман из Sounds:

«Идёт всего минуту, но этого достаточно. То есть, в нём говорится то, что я хотел сказать. Скажу вам, это хорошая вещь. И стоил всего 1400 долларов.»[172] Снятый Ларри Секрестом и Джоном Физдейлом по замыслу Ван Влита, ролик представляет собой смесь банального и зловещего — в духе, предвосхищающем Дэвида Линча, с очень странными чёрно-белыми кадрами и наивозможно дрянным закадровым голосом Фреда Мэя, диктора лос-анджелесской телестанции Channel 13. Рука щёлчком отбрасывает окурок под аккомпанемент "Woe-Is-Uh-Me-Bop". Окурок с глухим стуком ударяется об стену, музыка замолкает, потом начинается снова. Об стену ударяется ещё один окурок и т. д.

Потом следует серия чёрно-белых кадров Ван Влита, указывающего на свои ноги («Капитан Бифхарт в полном масштабе», — говорит при этом Мэй), затем Бостон, с головой, обёрнутой чёрной тканью, проходит через экран, манипулируя сбивалкой для яиц; затем Харклроуд в такой же маске имитирует гитарную игру. Гвоздь программы — это кадр, снятый на уровне пола: Ван Влит проходит по сцене и ботинком переворачивает банку от краски. Из банки вытекает вязкая жижа и наползает на камеру, как гротескный поток лавы. «Это *Lick My Decals Off, Baby»,* — вкрадчиво заключает Мэй.

Если учесть ограниченность используемых средств, это блестящая миниатюра. Результат настолько порадовал Warner Brothers, что они купили рекламное место в Los Angeles Free Press для размещения дат показа ролика. Однако клип вызвал и разногласия. Менеджер станции KTTV Чарльз Янг сам выяснил причину такого шума, в результате чего ролик был запрещён к показу на станции. По слухам, Янг заявил: «Такого я не показал бы даже на холостой вечеринке».

Однако коммерческому агенту Warner Brothers он сказал следующее: «Мне он просто не нравится. Я думаю, что это грубый продукт, и я не хочу, чтобы он выходил в мой эфир. Давайте скажем, что я нахожу ролик неприемлемым, и закончим на этом.» После настоятельных просьб назвать конкретные причины Янг объявил, что название альбома «непристойно».[173]

Снятие с эфира на KTTV оказало эффект домино на многие другие передающие станции, и Национальная Ассоциация Передающих Компаний прекратила показ ролика на входящих в неё станциях. И вновь в качестве причины называлось проблематичное название альбома. Ассоциация посчитала, что "Lick My Decals Off, Baby" — это «эвфемизм некой всем известной фразы»,[174] вследствие чего ролик был сочтён оскорбительным для семейной аудитории.

Менеджер станции WCDA-TV Эд Барух признал достоинства фильма. Он был доволен, что тот показывался на его станции и дважды включал его в шоу Барри Ричардса Turn On. «Это великолепный фрагмент и отличная реклама. Он привлекает внимание. Разумеется, там нет ничего непристойного. Просто дело в том, что это чистый Бифхарт, чёрно-белый, и к тому же непохожий ни на что другое на телевидении. У нас в Вашингтоне мы будем рады запускать его в эфир каждый вечер.»[175]

В 1995 году в интервью Элейн Шеперд Рай Кудер высказал такое мнение: «Он был очень забавный. Его пару раз показали по местному телевидению и получили возмущённые отклики, сразу же — «Снимите это, нам это противно.» Люди просто не могли такое воспринимать. Сейчас вам бы ничего особенного не показалось — вы бы подумали, что это реклама зубной пасты, но в те времена ничего такого ещё не было, и люди пугались. Понимаете, там у парня было настроение. Вам это либо нравилось, либо вы это ненавидели.»[176]

Эти разногласия порадовали Warners — ведь их продукт получал рекламу. В конце концов ролик, благодаря своему художественному содержанию, был принят Музеем Современного Искусства в Нью-Йорке — его приобрели для постоянной коллекции.

Вскоре после выхода *Decals* группа сыграла несколько концертов в Штатах (они также были записаны на мероприятие под вводящим в заблуждение названием — Фестиваль Голливудской Музыки — в английском городе Ньюкасл-андер-Лайм, но не поехали туда). Гастроли начались в Пепперлэнде в сентябре 1970-го — играли они почти исключительно материал *Decals*. Матт Гронинг видел их в Парамаунт-Театре в своём родном городе Портленд (Орегон).

«Пришли все 75. безумнейших из безумных. У одного парня был на голове шлем с лампочкой, которая то загоралась, то гасла, и вообще все старались одеться почуднее. Мы вошли, сели, заполнили первые три ряда, погас свет и вышел Эд Маримба, один из барабанщиков. Он стоял на сцене в этом длинном плаще — и, конечно, выглядел более дико, чем любой из нас в зале. У него в руках был маленький игрушечный детский автомат, он нажимал на курок, и автомат жужжал: «Вззз. вззз. вззз», а он говорил: «Автомат, автомат». вззз. вззз. «Ронни Автомат». Вззз. вззз. Он подошёл к своей установке, сел за неё, с другой стороны сцены вышел Драмбо, они сыграли большой барабанный дуэт, а потом вышла вся группа и совершенно снесла нам крышу.»[177]

В конце 1970 г. в группу пришёл Эллиот Ингбер — он получил имя Крылатый Угорёк. Ингбер также был бывшим

участником Матерей — он играл на их дебютном альбоме *Freak Out!*. После этого он был участником The Fraternity Of Man (их барабанщик Ричи Хейворд впоследствии стал членом Little Feat). Эта группа выпустила пару альбомов, но лучше всего была известна по сорокапятке "Don't Bogart Me", которая позже вошла в саундтрек фильма «Беспечный ездок». Ингбер был талантливым блюзовым гитаристом, и теперь видно, что его приход стал сигналом к изменению музыкального курса — от авангарда назад к блюзу.

В январе 1971 г. Волшебный Ансамбль отправился в шестинедельное турне, которое стартовало в 30-й день рождения Ван Влита в Истаун-Театре Детройта. Сотрудничество с Warner Brothers, которые к тому времени поглотили Straight, казалось, шло вполне хорошо — компания профинансировала гастроли суммой в примерно 20 тысяч долларов. В привлекательной (хотя и ироничной) гастрольной связке публику должен был «разогревать» Рай Кудер. К несчастью, через две недели Ингбер решил улететь обратно домой — как предполагалось, причиной было то, что ему трудно было на гастролях находить натуральные пищевые продукты. Правда, вскоре он вернулся.

В музыкальном бизнесе царило общее настроение спекуляции по поводу того, смогут ли Капитан Бифхарт и Его Волшебный Ансамбль, выражаясь рок-языком, «вмазать как следует» в живом выступлении. Группа была окружена тайной, и с начала своей деятельности сыграла всего около пятидесяти концертов (если не считать местных выступлений в районе Ланкастера). К тому же выступали они в основном на Западном Побережье. За последнее время несколько концертов было отменено — Ван Влиту временами очень не нравились требования, предъявляемые к его манере и внешности. Кое-где поговаривали, что группа очень неохотно выезжает на восток от Скалистых Гор, но главным определяющим фактором в том, что они работали поближе к дому, было отсутствие финансирования. Контракт с Warners позволил им стать более заметными фигурами, и их нью-йоркский дебют состоялся в январе в клубе Унгано.

В начале 70-х рок-музыка только ещё начинала раскрывать свой потенциал, и наиболее рисковые антрепренёры музыкальной промышленности стремились открывать всё новые рынки, чтобы не упустить чего-нибудь стоящего. Мощь образа группы и их общая «неуловимость» помогли создать им ореол загадочности. Сейчас спрос — как со стороны растущего сообщества поклонников Капитана Бифхарта, так и со стороны всяких любопытствующих, которые хотели посмотреть на этот новый феномен — начинал превышать предложение. На этих гастролях

они стали серьёзной «приманкой», регулярно привлекая большие аудитории. В Бостонском университете был аншлаг — поклонники стояли в очередях под снегом.

Конечно, не все площадки были столь престижны. Джон Френч: «Один антрепренёр устроил нам выступление в каком-то Кантри-Клубе во Флориде — мы должны были играть для 50-ти-60-ти-летних в клетчатых штанах и туфлях для гольфа — короче, для пенсионеров. И вот Капитан Бифхарт и Его Волшебный Ансамбль играют в Кантри-Клубе. Ну, то есть играют десять секунд — потом в зале никого не остаётся. Довольно интересно это было. Не думаю, что устроитель вообще представлял себе, что там было.»[178]

Хотя публике преклонных лет в деревенском клубе показалось, что «звуковой ураган» Волшебного Ансамбля — это уже чересчур, живое представление группы всегда было замешано на юморе, и Френч с Триппом часто вставляли в своё двойное барабанное соло какие-нибудь детские считалки.

В начале кампании Ван Влит, казалось, находился в непринуждённом настроении — гастроли обещали привлечь на их сторону немалую часть американской молодёжи. Возможно, музыка была крайне экстравагантна, но на концертах она звучала мощно и хорошо отрепетированно. Бостон стал играть соло-вариант басовой линии из "Hair Pie" с *Trout Mask,* и это стало непременным элементом концертов Ван Влита во все последующие годы. После окончания концерта Ван Влит отвечал на вызовы на бис тем, что возвращался и исполнял художественным свистом песню "More" из фильма *Mondo Cane,* которую в 50-х годах популяризировал Перри Комо.

Весной, ближе к концу американских гастролей, Волшебный Ансамбль пару раз появился на телевидении — в Turn On и в детройтской программе Tubeworks. В этой программе группа исполнила "When Big Joan Sets Up", "Bellerin' Plain" и "Woe-Is-Uh-Me-Bop", с соединительными кусками из "Flash Gordon's Ape" и "Hair Pie". Ван Влит, который выглядит довольно разжиревшим, умудряется запоздать со вступлением вокала на "Bellerin' Plain" и всю остальную песню поёт несинхронно, с вопросительным выражением глядя вокруг в поисках какой-нибудь подсказки. Музыканты просто продолжают играть, поскольку восстановить пропущенный момент всё равно невозможно. Остальная часть выступления была превосходна, в особенности "Big Joan", в которую маримба Триппа добавляет чудесную новую окраску. Чтобы не смешаться с тембром барабанов Триппа, Френч вместо стандартных том-томов закрепил на бас-барабан пару гигантских конгов. Ингбер кажется лишним — он стоит на заднем плане,

ничего особенно не делая, но тем не менее выглядит круто в своих тёмных очках и с огромной шапкой волос.

Программа имеет очень странное завершение — это коллективное «интервью», на протяжении которого все участники группы сидят босиком за столом в полной тишине. Единственное действие идёт от камеры, показывающей общий план группы вперемежку с кадрами их ёрзающих босых ног. Типично сюрреалистический для Волшебного Ансамбля подход к интервью — по крайней мере, такое впечатление. На самом деле атмосфера внутри группы была довольно напряжённой, и опасаясь, что кто-нибудь заговорит не в свою очередь, Ван Влит решил, что говорить вообще никто не будет.

АФОРИЗМЫ, ЭПИГРАММЫ И ТРАУРНЫЙ БЛЮЗ

Я мог бы добиться успеха множество раз, но мне же нужно было сделать творческий вклад, понимаете?

Дон Ван Влит, интервью Патрику Карру. Crawdaddy, 19 марта 1972.

Терпеть не могу этот альбом. Он просто противен.

Билл Харклроуд о The Spotlight Kid. Hi-Fi Mundo, 1998.

На рубеже десятилетий Ван Влит выглядел готовым по-своему реализовать свои амбиции в отношении успеха: он играл бескомпромиссную музыку перед полными залами и потихоньку становился настоящей рок-звездой. *Decals* был (и остаётся) самым авангардным альбомом, пробившимся в английский Top 20. Кроме того, на его восхищение гигантами джазового мира последние начали отвечать взаимностью.

Орнетт Коулмен пришёл на выступление Волшебного Ансамбля, получил впечатление, достаточное для того, чтобы ласково назвать Марка Бостона «Суперменом», и выразил интерес к тому, чтобы заполучить на запись Арта Триппа. В 1998 г. Харклроуд вспоминал о том, как он познакомился с Коулменом, как слушал его исполнение на саксофоне «старых блюзовых финтов», и что позже «они с Доном стали известными друзьями». [179] В 1972 г. Ван Влит открыл Кэролин Буше из Disc And Music Echo, что одна из причин, по которым ему не нравился наклеиваемый на него «ярлык уродца» (однако он лепил его на себя гораздо чаще, чем кто бы то ни было) состояла в том, что он хотел гастролировать с Коулменом, которого он считал «великим художником с дудкой».[180] Но он также признал, что такое предприятие ни тому, ни другому было не нужно. В том же духе и его заявление Патрику Карру из Crawdaddy: «Я не пытаюсь поставить своё имя рядом с именем Орнетта Коулмена, потому что рядом с именем Орнетта Коулмена нельзя поставить ничьё

имя.»[181]

Одно из любимых заявлений Ван Влита — которое уже озадачивало некоторых интервьюеров — состояло в том, что его музыка — это «музыка без колыбельных». Он опробовал эту идею на Коулмене. Цитата из интервью Кэролин Буше: «Первое, что я сказал ему, было — «Ты любишь колыбельные?», и он ответил: «Нет, я их не люблю, они вредны.» Вот и всё. Понимаете, колыбельные вредны.»[182]

В журнале Coast FM & Fine Arts Ван Влит расширил эту идею, замечательным образом запутавшись в своих собственных словесных играх: «Я устал от колыбельных, типа The Beatles. Когда я был ребёнком, я слышал «Бродвейскую колыбельную» — я слышу её и сейчас, и я всё ещё ребёнок. Мы — единственные люди, делающие в современной музыке что-то значительное. Я не слышал ничего другого, что способно отделаться от биения сердца матери. Всё, что я слышал — это восстание против родителей, и мне уже надоело это слышать.

«Я надеюсь, что люди, идущие послушать меня, идут ко мне без всякой позиции, широты, долготы или высоты… Наша музыка ни с кем не соревнуется. Её нельзя сравнить, ухудшить или проткнуть точками зрения или оправданиями… Она не значит абсолютно ничего — совсем как солнце.»[183]

На концерты Волшебного Ансамбля приходили саксофонисты Роланд Кирк и Фароа Сандерс; среди публики также было замечено ещё одно джазовое светило, которое принесло с собой и позицию, и значительную «широту» — Чарльз Мингус. Харклроуд так описывает их встречу после концерта: «Было ясно, что это Чарльз Мингус. Я точно знал, кто это. Я сказал: «Ну, как вам, мистер Мингус?» — как маленький щенок. Он продолжал смотреть на сцену, а его жена опёрлась на его живот и сказала: «Ему очень понравилось.» Потом она опять встала в шеренгу, и все мы так и стояли — плечом к плечу, глядя на пустую сцену. Я подумал: «Вот так раз — наверное, он крутой, даже не хочет со мной разговаривать.»»

В 1968-69 годах Ван Влит встречался с Хендриксом, и хотя к своим современникам он относился совсем не великодушно, в Хендриксе он с радостью признавал гения. Хендрикс также был поклонником игры Харклроуда. Два гитариста встречались, и в 1994 г. Харклроуд описал его Джону Эллису как «классного парня. Здорово в нём было то, что он вёл себя очень скромно.»[184] По словам Ван Влита, Хендрикс говорил ему, что с его гитарой и голосом Ван Влита они могли бы добиться чего-нибудь выдающегося. Хотя спорить с таким утверждением было бы глупо и невежливо, никто не может поручиться за

достоверность этой истории. Лучше положить его в один угол со слухами, окружавшими предполагаемое неизданное сотрудничество Ван Влита с Майлсом Дэвисом. Эти двое опять-таки встречались, но их «затерянный» альбом, предположительно изнывающий в подвалах Columbia Records, есть чистая фикция.

Ван Влит также утверждался как мастер афоризма и эпиграммы (в те дни слова «фишка» и «феня» ещё не были изобретены) — такие его выражения, как «Все дороги ведут к Кока-Коле», «Психиатр — это человек, который хочет умереть в твоей следующей жизни», «Все цветные, иначе вы никого бы не увидели», «В мире есть сорок людей, и пятеро из них — гамбургеры», «Все пьют из одной лужи», «Океану нужен целый день, чтобы взволноваться» и «Не нужно копаться в бычьем дерьме (bullshit), чтобы выяснить, что ел бык» вызывали у интервьюеров то веселье, то непонимание. И хотя он всегда отговаривался, когда его называли вундеркиндом, это было не из скромности. Теперь ему доставляло удовольствие признаваться в своей «гениальности», утверждая, что он ничего не может с этим поделать и что ему на самом деле нужна новая форма искусства.

Рок-музыка уже в течение нескольких лет приобретала всё большее культурное значение, и на наиболее грамотных её исполнителей всё больше смотрели как на гуру — по крайней мере, такие фанаты, которые выискивали смысл в самых легкомысленных строчках Дилана; те, для кого Джон Леннон в 1967 г. написал агрессивную и намеренно бессмысленную тарабарщину песни "I Am The Walrus". (Стратегия Леннона привела к обратному результату в том смысле, что некоторые из поклонников бросились взламывать «код» и этой песни — и в следующем году он недвусмысленно набросился на такое мышление в песне "Glass Onion" с альбома *The Beatles.)*

Ван Влит относился к своей музыке очень серьёзно. Он также считал, что эта музыка — о самой себе; в ней есть своё собственное «сообщение». Он сознавал, что некоторые потенциальные слушатели могут найти её отталкивающей, другие примут её такой, какая она есть, а третьи попытаются вывести из неё Бог знает что. Его также ужасала мысль о том, что на него можно смотреть как на «рок-гуру». Если у него и было какое-то «послание», то оно состояло в разрешении себе делать всё, что вздумается, и в просвещении — через разрушение психических барьеров и препятствий, стоящих на пути независимой мысли. Он признавал, что некоторые его вещи (например, "Space Age Couple") имели более конкретный смысл, но совсем не стремился дать им прямолинейное объяснение. Он понимал, что для того, чтобы *услышать* его музыку, нужно на время приостановить

сознательную деятельность разума — и тогда она проникнет в вас — а не истекать потом, пытаясь во всём разобраться. Тогда можно достичь состояния «полного отсутствия» — что он и пытался спровоцировать альбомом *Decals*.

Создаётся ощущение, что его соображения по этому вопросу часто упускались из вида — в пользу более пригодных для цитирования замороченных «безделушек», которыми обильно усеивалась его речь. Но сам подтекст показывал, что он был полон решимости заставить рок-публику слушать музыку иначе. Как он сказал в интервью Coast FM & Fine Arts Magazine, «Я не думаю, что можно каким-либо образом знать музыку. Как только начинаешь «знать» её, перестаёшь играть, а как только перестаёшь играть, [акт создания музыки] перестаёт быть игрой… Мне кажется, большинство людей стараются заставить других смотреть на всё своими глазами. А если ты уже насмотрелся чужими глазами — как в книгах — ты в конце концов забываешь, как пользоваться своими.»[185]

Или в интервью Los Angeles Times: «Моя музыка не так уж сильно отличается от той, что у них в головах. Поскольку я задумываю её самым естественным образом, она должна быть у них в головах. Рано или поздно они просекут; научатся понимать её, не спрашивая, зачем и почему. Если только они уже не столь заумны, чтобы вернуться назад. Но я не думаю, что это так. Вы знаете — все языки связаны; все мы пьём из одной лужи.»[186]

Где-то в это время Ван Влита стала раздражать повидимому безвредная ленноновская строчка «Мне бы хотелось «включить» тебя» из песни The Beatles "A Day In The Life". Леннон уже был в ван-влитовском списке плохих парней — он же не ответил на телеграмму со словами поддержки, посланную ему во время послебрачного «бед-ина» с Йоко Оно. Несмотря на уже сочинённый на Леннона пасквиль — "Beatle Bones 'N' Smokin' Stones" — Ван Влита всё ещё сердило это оскорбление, и он как-то сказал журналисту: «Я скажу вам одну вещь, которая мне не нравится — это когда The Beatles говорят, что собираются кого-то «включить». В жизни не слышал ничего более нелепого. Ни один мужчина и ни одна женщина не могут никого «включить». В ту минуту, что ты впервые глотаешь воздух, ты включаешься. Как я сказал в "Flash Gordon's Ape": «Подпрыгни в воздух и открой глаза/Попробуй вернуться — там уже ничего нет.» Сама мысль о том, что кого-то можно «включить» — это величайшая чепуха, какую я только слышал.»[187] Ван Влит утверждал, что он встречался с Маккартни, которого он считал «приятным человеком» и хвалил, как творческую силу группы. Маккартни, безусловно, знал о Ван Влите, и Харклроуд вспоминает

множество историй об их встрече. Правда, сам Маккартни ничего похожего не припоминает.

Голова Ван Влита тем временем была занята кое-чем более серьёзным — «уродцы» неизбежно считались ненасытными потребителями наркотиков. Он был полон решимости дистанцировать себя от подобных сопоставлений. Его антенны улавливали сигналы опасности — его продукция без особых размышлений ставилась в один ряд с произведениями «артистов-наркоманов». Поскольку для него это было в общем (хотя и не совсем) в прошлом, ему не хотелось, чтобы на него клеили ярлыки, как на багажный чемодан. В 1972 г. он сказал Эндрю Уайнеру из Creem: «Мысль о том, что меня называют гением, потому что кто-то принял меня за довольно тяжёлую таблетку — это ни в какие ворота. ни с того ни с сего вся моя сущность помещается в какую-то капсулу и бросается в кучу предметов под какой-то установленной категорией.»[188]

В начале 70-х было трудно найти музыканта, который не принимал бы наркотиков. Печать «хиповости», ассоциируемая с употреблением наркотиков, смешивалась с параноидальными реакциями истэблишмента на это восстание в его среде. Суггестивное применение — да и вообще любое применение — слова "high" («под кайфом») могло навлечь на вас большие неприятности — всем известен факт, когда группе The Doors было предложено отредактировать строчку "Girl we couldn't get much higher" («Девочка, мы не могли бы подняться выше») из "Light My Fire" во время их выступления на «Шоу Эда Салливена» в Штатах в 1967 г. К ужасу режиссёра шоу, Джим Моррисон нашёл удобный выход, «забыв» про сделанное изменение.

В Англии даже у, казалось бы, благопристойной группы Mungo Jerry радиостанцией BBC была запрещена к выходу в эфир песня 1971 года "Have A Whiff On Me" («Затянись мной»), из-за того, что она наводила на мысль о курении гашиша. Однако их сорокапятка-номер-один, "In The Summertime", с её весёлыми упоминаниями о вождении в пьяном виде была сочтена пригодной для общественного употребления. Противление подобному идиотизму дошло до такой степени, что фанаты искали любые намёки на наркотики — потому, что обыватели были против этого, и, следовательно, всё, что относилось к наркотикам, было круто. С тех дней формирования контркультуры многое, неизбежно, изменилось, и теперь в шике изгоя-наркомана уже гораздо меньше привлекательного.

Ходили слухи, что песня "Sugar 'N Spikes" с *Trout Mask Replica* была о приёме кусочков сахара с каплей ЛСД. Такое закодированное «знание» разделяло толпу на «нас» и «их», хоть и

на самом поверхностном уровне. Наркотики сыграли видную роль в поп-культуре 60-х — особенно тем, что в золотые дни психоделии подпитывали дух разрушения отупляющих музыкальных обычаев. Но когда какой-нибудь обдолбанный «чувак» начинал оценивать музыку словами типа «Э, парень, наверное, он хорошо *отъехал,* раз записал такое», становилось ясно, что пора начинать задумываться о том, куда всё это идёт.

Ван Влит держался по ветру с такими песнями, как "Ah Feel Like Ahcid", и время от времени говорили — ссылаясь на обложку *Strictly Personal* — что у него «личность в 5000 микрограмм». Он был готов признать, что в раннем возрасте курил марихуану — едва ли в этом признании было что-нибудь замечательное — и не стыдился этого. В прошлом он действительно сильно *отъезжал,* но так или иначе, сейчас он уже слишком далеко *заехал* — он не мог отключить поток идей, несущийся в его голове.

Всё это могло бы вызвать закономерный вопрос «Ну и что?», однако Гэри Маркер, неоднократно в прошлом «заряжавший» вместе в Ван Влитом, считает, что это был обдуманный способ повышения его самобытности, путём отделения от господствующих тенденций. Также вполне очевидно, что Ван Влиту (и это можно считать его заслугой) было понятно, что наркотики, в конце концов — это всего лишь полумера. Если не говорить о несерьёзном времяпрепровождении, он прекрасно сознавал, что курение марихуаны или приём кислоты никуда не годятся в качестве модели образа жизни.

Он утверждал (и вполне обоснованно), что его воображение лучше, чем покупное псевдовоображение кислотного путешествия. И для того, чтобы вырвать всё это из сложного уравнения «музыка-образ-личность», он стал бескомпромиссен в своей антинаркотической позиции. В подлинном духе слизывания своих собственных наклеек, он просто не нуждался ни в каких ярлыках.

Лэнгдон Уиннер присутствовал на многих встречах Волшебного Ансамбля с поклонниками после концертов на гастролях 1971 года. Одним из типичных вопросов была проверка утверждений Ван Влита о том, что ни один участник группы не принимает наркотики. «Бифхарт внезапно становился очень серьёзным. «Нет, мы эти дела не используем. Наша музыка происходит из чистого вдыхания и выдыхания — понимаете, о чём я? Вы же ведь больше этим не занимаетесь, да? Боже мой, вам это не нужно. Это просто очередная ловушка. Не обманывайте себя. Вы не настолько «подсели», как вам кажется. Сейчас так много людей, которые выставляют свои недуги напоказ, как значки. Им что — хочется скоротечного недуга?» Капитан вздыхал

и изображал большим и указательным пальцами значок. «Это чересчур пошло.»»[189]

Как человек, отказавшийся от богатства, психоделических наркотиков и большей части мирских удовольствий ради кровавого пота при воплощении в жизнь музыки Волшебного Ансамбля, Харклроуд приходил в смятение, когда поклонники забрасывали его вопросами о том, какой именно кислотой он достигает того или иного эффекта.

В последующие годы интервью Ван Влита были усеяны шуточными издевательствами над наркотиками и наркотической культурой. От марихуаны он чувствовал себя «мухой, у которой крыло завязло в меду»,[190] а ЛСД он характеризовал так: «я бы сказал, что это ужасно переоценённый аспирин — и вообще это очень похоже на какой-то стариковский Диснейленд.»[191] Не особо заботясь об истине, Ван Влит в разговоре с Эндрю Вайнером признался только в одном случае «расширения сознания»: «Как-то десять лет назад мне в Гонолулу впихнули ЛСД. Не хочу врать. Мне показалось, что у меня ужасно поднялась температура, и что я просто заболел. Мне это не показалось настоящим. Фуфло это было. Просто как в дешёвом кино — как в американских фильмах, когда ни с того ни с сего женщина теряет сознание и падает на пол — оооо. Но я художник, так что у меня есть образы получше. Честно, это мёртвая сцена — я думаю, что с этой дрянью покончено, а лучше бы, чтоб и не начиналось.»[192] Удивительно, что вся эта важная проповедь не вызвала ни малейшей реакции со стороны прессы — типа (перефразируя Шекспира): «Кажется, Капитан что-то уж слишком возмущается». Но в случае Ван Влита атака была эффективной формой защиты. Немалое число текстов для *Trout Mask Replica* было написано им после групповых ритуалов курения гашиша, но это не сделало его «артистом-наркоманом». Тем не менее от продолжал выступать с этими параноидальными отречениями. К тому же теперь ему очень хотелось, чтобы его воспринимали серьёзно — и не только как музыканта. Ему казалось, что он становится настоящим художником, и искал способы выставлять свои картины; кроме того, он, повидимому, писал роман.

Когда началась работа над новым альбомом *The Spotlight Kid,* Волшебный Ансамбль в полном составе переехал в наёмное жильё в Санта-Круз, а потом на северное побережье Калифорнии близ Эврики. После бескомпромиссного и неожиданно популярного альбома *Lick My Decals Off, Baby* Ван Влит отошёл от музыкального горнила и вспомнил о своих блюзовых корнях. Несмотря на громкие слова, сейчас кажется, что для продолжения своего бескомпромиссного пути ему уже нехватало уверенности. Билл

Харклроуд считает, что дело было не в этом: «Для меня определяющим фактором была его женитьба на Джен. Когда мы влезли в это, способом облегчения домашней ситуации, наверное, стал знак доллара. Его приоритеты менялись: «Мне нужна машина, я не хочу больше жить в этом грязном доме с вами, ребята.»»

Джон Френч говорит, что ещё в период после *Strictly Personal* он пытался убедить Ван Влита зарабатывать побольше денег — чтобы группа была хотя бы платёжеспособна; наверное, именно такая стратегия удерживала в составе группы Хэндли и Сент-Клера: «Я пытался уговорить Дона сделать пару блюзовых альбомов. Я говорил: «Не можем ли мы как-нибудь заработать, чтобы я не жил за счёт твоей матери и не чувствовал себя скотиной — что-нибудь такое, что люди стали бы слушать и покупать, что-нибудь, что можно поставить на радио?» Мне хотелось это сделать. Дону — нет. Насколько я знаю, он был в серьёзном соревновании с Фрэнком Заппой — пытался зайти дальше его.

Мне кажется, Дону почему-то пришло в голову, что чем дальше он зайдёт, тем больше будет его аудитория и тем больше он заработает. У него появилась более специализированная аудитория, но её размеры не увеличились. Во времена "Diddy Wah Diddy" он считался лучшим белым блюзовым певцом Америки. Мне казалось, что ему нужно было какое-то время извлекать из этого выгоду, а потом, когда у всех создалось бы прочное финансовое положение и исчезла неуверенность относительно финансов и будущего, мы могли бы заняться исследованиями и сосредоточиться на деле.»

The Spotlight Kid был очевидным шагом в этом направлении. Ван Влит уволил Гранта Гиббса и взял нового менеджера — Билла Шумоу. «Тот парень был уж слишком хиповый»,[193] загадочно объяснил он Патрику Карру. Этот альбом был первым, выпущенным исключительно Warner Brothers/Reprise, и Ван Влит сказал, что доволен лейблом и полной артистической свободой, которую ему дали его хозяева.

Новые музыкальные структуры этого альбома были гораздо проще и свободнее, чем можно было ожидать. Однако этот стилистический сдвиг не был навязан новыми хозяевами. И хотя позиция Ван Влита изменилась, он не собирался уступать ничего завоёванного, о чём ясно заявил Патрику Карру: «Нет, это не компромисс. Я устал пугать людей своей работой. То есть, люди начали отворачиваться. Я понял, что нужно дать им что-то такое, на что можно «повесить шляпу», и начал вставлять в музыку больше ясного ритма. Так человечнее.»[194]

Эллиот Ингбер вышел из игры на гастролях 1971 г., но для записи вернулся, сообщив звучанию группы новый тембр своим острым и образным гитарным стилем. Он восторженно относился к группе, и позже утверждал, что пока существует Волшебный Ансамбль, он счастлив быть его участником. Однако в более сложных партиях он испытывал определённые затруднения. Хотя Харклроуду нравился Ингбер, его всегда возмущал тот факт, что его взяли как солиста на яркие места. Харклроуд сам был в недавнем прошлом взрывным блюзовиком, но теперь он обнаружил себя завязшим в назначенной ему роли: «Импровизация была снята с меня специально, и отдана Эллиоту — это всё, что он мог делать, потому что ему было трудно повторять партии. Я был, так сказать, «музыкальным хранителем» всего этого предприятия. Меня силой поставили на место «воспроизводящего партии», но я бы мог солировать в любой момент через месяц после снятия кандалов — наверное, я мог бы играть достаточно свободно и привлекательно. Но кандалы были на мне слишком долго, и это стало моим местом.»

Ингбер был одним из очень немногих музыкантов в истории Волшебного Ансамбля, получившим право играть свободно. Харклроуд высказывает такое мнение по поводу причин, вызвавшим внедрение этого нового элемента: «Я думаю, что по большому счёту, всегда кто-то приходил и уходил. Смысл этого был в том, что как только Дон привыкал к составу группы, должно было произойти что-то новое. Ему была нужна новая энергия.»

Музыканты, создавшие великолепный альбом *Decals,* должны были выдать на-гора классическую вещь, применив свои немалые таланты к блюз-роковым формам, но *The Spotlight Kid* не оправдал ожиданий. Когда Ван Влит начал репетировать с группой в Аркате на севере Калифорнии, темп музыки был замедлен, чтобы ему было удобно накладывать свои вокальные партии. Он опять хотел быть блюзовым певцом и избегать характерных для *Decals* (да даже для демо-записей *Safe As Milk)* ситуаций, когда он в возбуждении разгонял темп настолько, что не мог угнаться за музыкой и дубль разваливался. Харклроуд: «Из-за того, что он никогда с нами не репетировал, он не мог запихнуть в музыку все слова — да они и в любом случае были результатом свободного наложения. Он не управлял этим, потому что его никогда с нами не было.» После музыкальной эйфории предыдущего альбома, атмосфера внутри группы опять была на очень низком уровне.

Харклроуд — Джону Эллису: *«Spotlight Kid* был очень хорош музыкально, но для группы это было жуткое время. Если говорить об уровне исполнения, это было одно из самых худших наших

впечатлений. Мы были эмоционально вымотаны до смерти той обстановкой, которую он нам создал. начало проявляться напряжение. мы играли просто анемично, и поэтому этот альбом — дрянь.»[195]

Харклроуд вспоминает, что хотя идея состояла в том, чтобы «стать более коммерческими, заработать побольше денег и заставить приходить на наши концерты девчонок», в результате получилось что-то вроде дрянного фильма ужасов *Ночь Живых Мертвецов*. Хотя более непринуждённые вокальные партии Ван Влита могли считаться одними из самых его удачных, сами песни стали «зомби-мотивами», ковыляющими куда-то в «страну мумий».

В *Spotlight Kid* есть несколько блестящих моментов, но в целом конечный результат служит чем-то вроде указателя туда, куда всё это *могло* зайти. Альбом был записан в лос-анджелесской студии Record Plant, и вновь продюсерская работа Ван Влита в тандеме с Филом Широм была ниже среднего уровня — невыразительная игра отражалась в плоском, «картонном» звучании. Группа достигла апогея своей эксцентричной орбиты и крепко плюхнулась обратно в грязь Дельты.

Для фотографии на обложке Ван Влит порылся в сундуках и предстал вылитым южным денди. Он запечатлён в костюме от Нудиз — Родео-Портных из Лос-Анджелеса, в списке клиентов которых состояли Хэнк Уильямс и Элвис Пресли. Он одет в хорошо подогнанный пиджак с красным кантом поверх выставленной напоказ оборчатой рубашки с чёрной бабочкой. Левая рука небрежно повёрнута в сторону зрителя, демонстрируя столь же показной перстень на указательном пальце. Над волосами поработал хороший парикмахер; выражение лица холодное и значительное. Учитывая его дорогой вкус к обуви, можно только догадываться, что он надел на ноги. По слухам, он потратил на этот костюм немалую часть аванса за альбом — к большому огорчению группы, чьё экономическое состояние было далеко от обеспеченного (им всё ещё приходилось стоять в очередях за бесплатной едой). Кстати, по иронии судьбы, сам Ван Влит до сих пор нуждался в помощи матери для того, чтобы свести концы с концами. Харклроуд: «На самом деле, я считаю, что это был контролируемый ход — для того, чтобы стать более похожим на звезду. То есть, посмотрите на обложку альбома. Я бы мог два месяца питаться на деньги, которые стоил его костюм.» На оборотной стороне обложки помещены зарисовки или портреты красками всех членов группы с сопроводительными стихотворениями — за исключением Джона Френча.

Френч играет на барабанах на большинстве вещей, хотя на

"Glider" играет Рис Кларк, а на "I'm Gonna Booglarize You, Baby" — Арт Трипп под псевдонимом Тед Кактус. Кроме того, он играет на пианино, клавесине и маримбе. Бостон и Харклроуд выступают в своих прежних ролях, вместе с Ингбером. Вступительный номер — "I'm Gonna Booglarize You, Baby" — родившийся из студийного джема, похотлив настолько, насколько может быть похотлива песня Ван Влита на сексуальные темы; в ней обыгрывается американский сленговый термин "burglarise" (ограбить). Песня собирается в одно целое с самого начала: скользкие аккорды Харклроуда обрисовывают подразумеваемый ритм; Ингбер раскочегаривает свою слайд-гитару; бас Бостона издаёт гул, напоминающий близкую сейсмическую активность, хлопки хай-хета и ровные удары малого барабана Триппа сбивают все компоненты в один вольный грув.

Ван Влит выводит текст самым своим сладострастным голосом «человека-зверя», подключаясь к традиции сексуальных эвфемизмов, которая на протяжении многих лет питала блюз — см. такие вещи, как "Dust My Broom", "Rollin' And Tumblin'" и "Wang Dang Doodle". Он рассказывает о некой паре — Энергичном Уилли и Плачущей Милли — едущей в машине, от капота которого отражается луна, излагая сценарий, горящий сексуальным напряжением. Машина, езда и даже парковка также использованы в тексте как сексуальные метафоры. В разговоре, приводящем на ум сравнения с диалогом героев песни Уилли Диксона "Wang Dang Doodle" Лопочущей Фанни и Джима-с-Бритвой, Милли уговаривает Уилли заняться делом, предупреждая его: «Если будешь без толку тратить время, потеряешь напор».

Исследователи-наркоманы опять смотрели в оба глаза, и на этот раз изучению подверглась песня "White Jam" — в ней женщина приносит в качестве подарков цветы, сладкий картофель и некое сбивающее с толку «белое варенье». Подобные расследования столь же увлекательны, как сама песня, которая начинается весьма многообещающе — с милого, но атонального необарочного клавесина Триппа. Однако после того, как колея найдена, песня так и застревает в ней до самого конца. В растянутой коде Ван Влит дует в губную гармошку и скэтом поёт строку «Я не знаю, где я» с таким выражением, как будто он действительно говорит что-то серьёзное.

Вещью, которая наконец сбила наркоманов со следа, была "Blabber 'N Smoke". Текст к ней написала Джен Ван Влит, и похоже, что взгляды на жизнь нашей пары вполне совпадают — это звонок будильника для человека, который просто сидит и ведёт себя как «болван», кого не волнуют важные вопросы типа

загрязнения и сохранения дикой природы, или что-нибудь подобное. Единственное, что его заботит — это как забить очередной косяк. Песня построена на прозаичном блюзовом аллюре, украшенном столь осязаемой и прекрасной маримбой, что кажется, будто её можно откусить зубами. Но темп песни неприятно медленный — Френч еле-еле плетётся, что для него нехарактерно.

В *Энциклопедии рока New Musical Express* альбом *The Spotlight Kid* назван «маниакально-депрессивным».[196] На самом деле всё не так уж запущено, однако на этот раз обычных для Ван Влита весёлых лирических всплесков действительно мало, и время от времени чувствуется какое-то угрожающее присутствие. Примерно в это время группа Black Sabbath рекламировалась как «Тёмные Принцы Депрессивного Рока», но их мультяшные ужасы даже близко не подходят к мрачной злобе некоторых из этих песен.

В песне "When It Blows Its Stacks" Ван Влит даёт предупреждение остерегаться некого таинственного странника, вторгающегося в пределы города. Образы волков и змей рисуют картину некого монстра-ликантропа, роковой фигуры, которая «не ходит крадучись». Вопль Ван Влита, призывающий спрятать всех женщин в городе, напоминает крик попавшего в капкан животного. Музыка мощна и замечательно мрачна, причём Бостон играет басовую линию, взятую из одной из частей "Hair Pie". Гитары сплетаются в рифф, и Ингбер вырывается из тьмы несколькими быстрыми как ртуть проходами. После краткого и красивого танцевального унисонного пассажа, сыгранного на маримбе и гитаре, группа неумолимо затягивается обратно в жуткий рифф.

Песня "There Ain't No Santa Claus On The Evenin' Stage" маниакально жестока. Даже колокольчики — по всей видимости, оставшиеся с записи *Trout Mask Replica* — звучат зловеще. Всякий, кто сомневается в их способности издавать погребальный звон, должен послушать эту песню. Такая же простая, как и любой другой материал на пластинке, она ковыляет вперёд по мрачной басовой линии и несложным раздражающим гитарным мотивам. Ван Влит объяснял, что эта песня есть напоминание о том, что нет никакой страховочной сетки, и что в последний час не будет никакой кавалерийской атаки под предводительством Джона Уэйна, чтобы спасти всех. Уже не так давно он утверждал, что там подразумевается и безжалостность музыкального бизнеса. Слушателя охватывает чувство полной безнадёжности; персонаж песни — раб основных человеческих потребностей (пища, убежище). Предмет песни совершенно лишён жизненной силы,

которой Ван Влит наделял своих персонажей-бродяг; вместо этого он совершает смертельное путешествие по суровому, жестокому пейзажу.

В "Glider" на барабанах играет Рис Кларк. Он был приглашён в качестве замены Френчу — Ван Влит внезапно решил, что тот не справится с барабанной партией (учитывая доказанные способности Френча, очевидно, что дело было скорее в неких персональных соображениях). Песня Кларка поначалу озадачила, но в конце концов ему удалось создать вполне достоверную имитацию Френча. Ещё один забавный момент — мощный барабанный звук на этой вещи однозначно лучший на всём альбоме. Гитара и бас смыкаются в извилистом узоре, украшенном партией губной гармошки. Вокал Ван Влита изо всех сил старается вырваться из земных оков, подняться в стратосферу и закружиться вокруг солнца в тихой, мирной синеве. Планер (glider) — это метафора ничем не стеснённого духа, но вокал всё же придаёт песне меланхолический оттенок, умоляя: «Не спускай мой планер вниз».

Всё же в этих жутких ландшафтах временами проскальзывает и юмор. "Grow Fins" берёт басовую партию из "Blabber 'N Smoke" и представляет линии слайд-гитары и гармоники на фоне контрапункта маримбы и фортепьяно. В этом юмористическом отчёте о приходящих в упадок семейных отношениях Ван Влит описывает мужа и неряшливую жену, живущих в таком убожестве, которого устыдилось бы студенческое жильё. Он сообщает ей, что у неё «сок на подбородке» — не упуская из виду также пирог на стене, яйца на сушилке для посуды и приводящие в омерзение ковры. Ван Влит делает смешную ссылку на песню Хаулин-Вулфа "Tail Dragger" — но в то время как там Волк был на охоте и заметал хвостом следы, тут у жены «хвост размазывает соус» и втягивает в его жизнь всякую рухлядь. Он топит своё горе в вине, а в иронической развязке ему представляется такой выход из этого положения — сложить с себя ответственность, отрастить плавники и возвратиться в воду вместе с русалкой, оставив «сухопутных» женщин на твёрдой земле.

"The Spotlight Kid" служит примером вневременного характера большинства материала на альбоме — этот материал основан на блюзе, но сторонится современных блюзовых нравов (например, в нём нет стандартных 12-тактовых последовательностей). Поэтому песня звучит и современно, и непостижимо старомодно. В данном случае основная повторяемая фигура — это мелодия "Shortnin' Bread" из "Pachuco Cadaver", сыгранная вдвое медленнее. Ван Влит достаёт из загашника свой высокий блюзовый вопль — в акапелльном начале песни он звучит похоже на страдающего

одышкой старика из деревенского захолустья. Нам представляется туземная деревенская сцена: мать на кукурузном поле обращается к своей дочери-первенцу и даёт ей имя Дитя Прожектора (всё это происходит под утренний крик петуха и под наблюдением плачущей от радости коровы). Мелодия, исполняемая на маримбе в унисон с гитарой, приводит к старому блюзовому приёму — когда слайд-гитара в конце песни дублирует вокальную партию. В песне был бы прекрасный свинг, если бы не столь медленный темп.

Инструментал "Alice In Blunderland" был написан как «витрина» для Ингбера — в частности потому, что Ван Влит считал, что тот в группе долго не задержится. Он начинается с краткого вступительного пассажа гитары, маримбы и барабанов, после чего следует превосходный повторяемый мотив маримбы. Это знак вступать Ингберу — он пускается во все тяжкие со своим острым как бритва фонтанирующим блюзовым соло. По словам Харклроуда, Ингбер был объектом восхищения Джими Хендрикса — и тут он показывает, как может вывернуть наизнанку блюзовые стили и гаммы. Как только Ингбер стал членом Волшебного Ансамбля на гастролях 1971 года, пьеса стала концертным фаворитом, а в следующем году она исполнялась в значительно расширенном виде.

Выдающаяся песня на *The Spotlight Kid* — это "Click Clack"; она тоже стала многолетним концертным фаворитом. Одна из наиболее блестяще реализованных песен Ван Влита, она включает в себя десятилетия блюзовых влияний, однако в ритмическом отношении уникальна. Она начинается с трёхнотной линии баса и пианино, но сильная доля оказывается не там, где ожидается — свой мотор запускает Френч, вступающий с непостижимым локомотивным барабанным рисунком; тут единственное подходящее слово — это «навыворот». После того, как первый эффект от этого смятения проходит, начинает проясняться связь отдельных элементов. То есть до тех пор, пока ритм снова не выворачивается. В это безудержное движение регулярно вплетаются узоры слайд-гитары Харклроуда, а Ван Влит исполняет соло на гармонике, как гигантский кудахчущий петух.

Его девушка грозилась уехать в Новый Орлеан, чтобы «потеряться и найтись», и, верная слову, ушла. Ван Влит сообщает нам, что были два железнодорожных пути — «уходящий и возвращающийся», и она выбрала первый. Она машет ему платком в сцене горького прощания. Поезд уходит, и с тех пор стук поезда по рельсам (click clack) вызывает у него павловскую реакцию — «мои уши встают торчком», сообщает он. В 1977 г. на концерте в Париже Ван Влит дополнил эту строчку, чтобы дать

публике понять, что он не забыл старые добрые времена: «Мои уши встают торчком, *и ещё кое-что встаёт,* когда я слышу этот звук.»

"Click Clack" происходит из символического места, которое в блюзовой традиции занимает поезд — этот образ отражал кочевую жизнь блюзовых артистов и чёрных рабочих-мигрантов на Юге в начале XX в. Железная дорога была их потенциальным проводником к пастбищам, которые, как они надеялись, будут зеленее. Джайлс Оукли так объясняет это в своей книге *Музыка Дьявола:* «Некоторые пианисты проводили всё свое время в одном месте, но бесчисленные другие были в движении — кто-то в качестве бродяг, кто-то находил работу на хонки-тонк-поездах (экскурсионных составах, в которых пианист развлекал пассажиров). Как кантри-гитаристы пели о движении вперед, а гармошечники выдували звуки, подражавшие поезду, так и фирменный звук блюзового пианиста был звуком железной дороги. Блюзовое пианино главным образом основано на басовых фигурах левой руки (иногда, но не всегда это был «гуляющий бас»), на фоне которых правая исполняет бесконечные вариации и импровизации. Если играть быстро, мощный, катящийся фортепьянный напор создаёт впечатление поезда, стучащего по рельсам, перескакивающего на стрелках или грохочущего по мостам и несущегося сквозь тоннель.»[197]

Вскоре после выхода альбома, в интервью Майклу Тирсону Ван Влит высказал такие мнения по поводу *The Spotlight Kid:* «Мне этот альбом нравится больше любого другого сделанного мной, хотя мне нравятся *Trout Mask Replica* и *Lick My Decals Off, Baby* — чисто из-за чувства. Я все их люблю, просто дело в том, что сейчас меня, наверное, больше увлекает — эээ — ясность. Мне довольно тяжело сосредотачиваться: внезапно оказывается, что ты в студии, и внезапно звук разрезается на четыре части — ну, просто смеху подобно.»[198]

Выпущенный в январе 1972 г., *The Spotlight Kid* был номинирован на звание «альбома месяца» журнала Melody Maker. Ричард Уильямс сравнил Волшебный Ансамбль с джаз-роковой супергруппой Lifetime (Ларри Янг — Джон Маклафлин — Джек Брюс — Тони Уильямс). Продолжая, он повторил взгляды Ван Влита: «Обе группы кажутся способными делать то, что, вне всякого сомнения, никто не может сейчас повторить — хотя, возможно, их стандартные отклонения через десять лет станут общепринятой практикой.»[199] Несчастной иронией было то, что быть менее «навороченным» не значило продавать больше пластинок, и *The Spotlight Kid* добрался лишь до 44-го места в английских списках, а американские вообще не потревожил.

Вновь обозревая альбом при его переиздании в 1977 г., Фил МакНил из New Musical Express отметил, что от *Trout Mask Replica* и *Decals* (вместе с которым альбом выходил в двойнике) он отличается тем, что «при наличии практики люди могут это сыграть.»[200] Многие рецензенты подметили блюзовую основу альбома, в противоположность более авангардным тенденциям его предшественников. По слухам, где-то в это время Ван Влит послал экземпляр боксёру Мухаммеду Али, который ему нравился как «тяжелейший перкуссионист в мире», однако, к сожалению, не получил ответа.

Когда в следующем году у Ван Влита брал интервью Ян Макдональд из New Musical Express, он отзывался об альбоме уже не так восторженно. Макдональду показалось, что пластинка звучит «меланхолично и слегка разболтанно». Ван Влит согласился и обвинил в этом группу: «Я знаю, что вы хотите сказать. Группе не нравилось то, чем я в то время увлекался. Будь их воля, они бы просто не пустили меня на запись, понимаете, о чём я? Они погано провалились на *The Spotlight Kid*.»[201]

Но в сеансах записи *The Spotlight Kid* было кое-что большее, чем видел глаз и слышали уши. Через несколько месяцев после выхода альбома Ван Влит рассказал Джеффу Имэлу из *Aloha* повидимому, типичную небылицу: «Для *The Spotlight Kid* мы записали в студии 35 песен, десять из которых вошли на пластинку — но для того, чтобы получить эти 35, я написал 400. Дома у меня есть на записи около тысячи песен, но они не студийного качества.»[202]

Не собираясь оспаривать точное количество песен, сложенных в кассетной библиотеке Ван Влита или тех, что ещё находились в его голове, скажем лишь, что в этот период Ван Влит уговорил музыкантов записать на плёнку несколько незавершённых вещей. Некторые были хорошо сделаны, но незакончены, на других группа играла кое-какие сырые идеи Ван Влита. Длинная песня "Pompadour Swamp" представляет собой смесь строго написанных частей и более свободных пассажей — Ингберу тут снова даётся полный простор для импровизации. Среди этих набросков были такие вещи, как "Suzy Murder Wrist", "Your Love Brought Me To Life", безмятежная "Flaming Autograph", "U Bean So Cinquo" и "Dual And Abdul". Некоторые из них восходили к 60-м годам, некоторые были полностью брошены, некоторые передали своё содержание — или только название — новым песням. В этот резервуар сырого материала Ван Влит окунался на всём протяжении своей карьеры.

Харклроуд так объясняет происхождение большей части незаконченного материала из той эры: «Время [на *The Spotlight*

Kid] у нас было ограничено, и был некий запас песен. Мы просто пришли и стали работать типичным для нас способом. Сыграли дубль — записали — пошли дальше. Дон пытался более полно использовать студию. [Он думал] — вот мы здесь, всё оплачено, давайте извлечём из этого максимум и кое-что запишем — неоконченные ходы и риффы, которые казались ему песнями. Это была очень неполноценная, неконтролируемая ситуация — типа «Что, чёрт возьми, тут происходит, что мы играем и чем всё это должно кончиться?» Даже если говорить о песнях, которые были «закончены» и нравятся людям, то многие из них были незавершёнными идеями, в которых то тут, то там чего-то нехватало.»

Единственными вещами, которые были смикшированы на две дорожки для возможного включения в *The Spotlight Kid,* но отброшены, оказались "Harry Irene" — которая нам ещё встретится — и "Funeral Hill". Эта бескомпромиссно мрачная песня столь же медленна, как самые медленные песни на альбоме. Восстание против смертности, кулак под нос смерти, бывшие главным мотивом "Fallin' Ditch", теперь сами сползают вниз и осыпаются с кончиной главного героя. Единственное преимущество этого состояния в том, что ты избегаешь жизни. Босс из "Plastic Factory" вновь появляется в роли «толстяка», угнетателя — но он уже не может «плевать тебе в глаза», потому что ты наконец «расчёлся по счетам». Существует два варианта этой песни — более короткий и собранный и продолжительный, в котором Ингбер пускается в неистовое путешествие по ладам.

В мае 1971 прошлое вернулось в виде оригинальных сеансов *It Comes To You In A Plain Brown Wrapper* ноября 1967 г. — они наконец были выпущены под названием *Mirror Man.* На этой пластинке были три длинные блюзовые вещи — "Tarotplane", "25th Century Quaker" и "Mirror Man", а также ранняя (и более долгая) версия "Kandy Korn". На Buddah закончили возню с плёнками, а момент был как раз подходящий для того, чтобы нажиться на растущей популярности группы. Стратегия сработала и в мае 1971-го альбом пробрался в английский Top 50. Однако упаковка была не на уровне музыки. Текст на обложке утверждал, что альбом был записан в 1965 г., за одну ночь в Лос-Анджелесе» — с этого и пошёл часто повторяемый слух, что это концертный альбом. На оборотной стороне обложки помещены три стихотворения Ван Влита — "One Nest Rolls After Another", "I Like The Way The Doo Dads Fly" и "Bleeding Golden Ladder", а на лицевой, на фоне разбитого зеркала — совершенно неуместная фотография состава 1970 года без Джона Френча.

Ван Влиту не доставило большого удовольствия то, как всё

это было сделано. В начале 1973 г. он сказал Коннору Макнайту из Zig Zag: «Думаю, с их стороны было очень вульгарным поступком выпустить это. Мне сказали, что я смогу смикшировать альбом, но это была ложь. ещё они сказали, что раз я микширую, то, может быть, я буду не прочь дать им для обложки что-нибудь из поэзии. Конечно, я сказал «разумеется», и послал им стихи. и вот они всё это выпустили. Все подробности на обложке неправильные. им всё равно. Но музыка мне нравится.»[203]

Для рекламы *The Spotlight Kid* Волшебный Ансамбль отправился в гастроли по Штатам, которые вновь начались в день рождения Ван Влита (на этот раз 31-й) — 15 января 1972 г. в Андерсон-Театре Нью-Йорка. С места проживания группы на побережье Ван Влит мог видеть океан и своих любимых китов, но сам большой город ему не очень понравился, и он сообщил Патрику Карру, что, по его мнению, «Нью-Йорк — это неповоротливая черепаха, страдающая поносом».[204]

Для сохранения уникального статуса Волшебного Ансамбля Ван Влит категорически запретил всякую мысль о состязании со своими современниками, утверждая, что в таком соперничестве нет никакого смысла. Он очень верил в свои возможности и возможности группы, но если с его стороны такой подход, наверное, свидетельствовал об изводящей его мысли о ненадёжности их положения, то своим уподоблением ментальности «Битвы Групп» мачо-позёрству (которое он считал делом старшего поколения и пустым занятием, которому давно пора было сойти со сцены) он хитро перевернул эту мысль с ног на голову. «Я вижу, что молодёжи нравится играть в войну», — сказал он Стиву Пикоку из Sounds, приравнивая эту ситуацию к отсутствию связей между США и Китаем в недавнем прошлом.[205]

В гастрольном составе появился новый музыкант — Рой Эстрада. Он играл на басу с Матерями Изобретения, начиная с их дебютного альбома *Freak Out!* до пластинки 1968 года *Cruisin' With Ruben And The Jets,* а совсем недавно был участником Little Feat. Ему было присвоено новое имя — Орехон. Несмотря на враждебное отношение Ван Влита к Заппе, он всё же имел некую духовную близость с его музыкантами (обратное также справедливо) — а впоследствии утверждал, что основателем Матерей был не Заппа, а Эстрада. Бостон без проблем перешёл на гитару, и в группе образовался шестиструнный «трезубец» Харклроуд-Ингбер-Бостон (впрочем, время от времени он играл и на басу). До конца апреля группа постоянно играла концерты, программа которых была основана на материале *The Spotlight Kid* и наиболее традиционных вещах из старого репертуара. Время от

времени также исполнялись "Hobo Chang Ba", "My Human Gets Me Blues" и "Steal Softly Thru Snow", вместе с новыми вещами "When It Blows Its Stacks" и "Grow Fins", инструменталами "Peon" и "Spitball Scalped A Baby". Кроме того, Ван Влит исполнял акапелльную версию блюзового стандарта "Black Snake" (эту песню делали многие артисты, в том числе Слепой Лемон Джефферсон и Виктория Спайви, но вариант Ван Влита был ближе к исполнению Джона Ли Хукера). Посещаемость была довольно высока, а на последнем шоу американской части гастролей в Фокс-Театре (Лонг-Бич, Лонг-Айленд) был аншлаг.

Прибыв в апреле 1972 г. в Англию, Волшебный Ансамбль дал интервью лондонскому журналу Frendz, который представлял журналист Ник Кент. На следующий день у них был запланирован концерт в брайтонском «Куполе», и они пригласили Кента проехаться с ними в гастрольном автобусе. В дальнейшем Кент стал легендарной фигурой музыкальной журналистики благодаря своей работе в New Musical Express, но в то время ему было всего 19, и это было его второе задание. Он прекрасно всё помнит.

«Он [Ван Влит] выглядел довольно просто, он ничего не принимал в моём присутствии — не курил косяков и ничего такого — так что, когда он сказал мне, что совершенно свободен от наркотиков и его музыка не имеет к ним никакого отношения, и группа тоже ничего не принимает, я ему поверил. Но честно говоря, когда я осмотрелся, то увидел, что Эллиот Ингбер был совершенно косой. Позже я выяснил, что он сидел на фенциклидине. Ингбер — это был действительно тяжёлый случай; человек из космоса. В "Alice In Blunderland" Бифхарт давал ему полную свободу и он солировал так, что превосходил всех, кого я только видел, включая Джими Хендрикса — это было просто поразительно. Он умел делать одну эту вещь, он был в группе ради одного этого соло. Это интересно, потому что годы спустя я видел Ингбера во всех этих ужасных голливудских хиппи-фильмах в роли обдолбанного хипаря.

«Помню, что пытался поговорить с ним и с остальными участниками группы. Один из менеджеров Бифхарта — кажется, его звали Карвальо — тоже был в автобусе; он был менеджером Little Feat, которые только что выпустили свой второй альбом *Sailing Shoes*. Понятно, что Рой Эстрада ушёл от них, чтобы присоединиться к Бифхарту. Так вот этот менеджер старался впарить мне Little Feat. Я говорил — да, мне интересны Little Feat. Тогда этот парень поворачивается к Ингберу и говорит: «Слышь, этот англичанин серьёзно интересуется Little Feat.» А Ингбер поворачивается ко мне и говорит [растягивая слова]: «А что, чувак…а как насчёт *больших* ног?» Такой уровень общения.[206]

«Примерно на середине пути мы зашли в дорожное кафе. Принять заказ пришла такая пожилая официантка. Бифхарт немедленно вытаскивает бумажку и рисует какой-то набросок. Поворачивается к ней и говорит: «Знаете, я гений. Сохраните эту бумажку и лет через десять вы сможете её продать за 20 тысяч долларов.» Ну, то есть, я Пикассо. Я не мог поверить! Просто невероятно. У него не было насчёт себя абсолютно никаких сомнений, надо отдать ему должное.

«Бифхарт мог говорить и говорить по любому предмету — причём очень убедительно. Он говорил не только всякую фигню. Половину времени он выдавал свои дела типа того, что животные — высшие существа по сравнению с людьми, или что ни один саксофонист так не сыграет гаммы, как носорог; это была половина разговора, но из всего остального была видна его большая образованность. Он очень ясно объяснил мне, зачем и для чего он делает свою музыку: он любил Хаулин-Вулфа, он любил Альберта Эйлера, он любил Орнетта Коулмена — он хотел соединить фри-джаз и блюз Хаулин-Вулфа.

«Если разобраться, то всё это очень просто — именно этим он и занимался. Ему нравились две эти музыкальные формы, и он хотел соединить их. Он хотел, чтобы у него играла слайд-гитара, но во фри-джазовом духе. Он повторял это снова и снова, и всё это у него было. Для меня всё это совершенно понятно: парень начинает увлекаться кислотой, в очень раннем возрасте решает, что он гений, но ему нужно найти необходимый формат для того, чтобы сделать из себя гения. Хорошо, начнём с музыки. Это хорошая идея, и он делает Хаулин-Вулфа. Это действует; потом начинается кислотное расстройство, он сильно этим увлекается — но и это тоже действует. То, что он сделал — совершенно великолепно, действительно гениально.

«Никогда не забуду, как мы приехали в Брайтон и припарковались у причала. До «Купола» было 10–15 минут пешком, а они были одеты в свои сценические костюмы — всякие безумные одежды, и на улице на нас глазели люди. Но больше всего мне запомнилось то, когда мы зашли в здание и они начали играть. Ни до, ни после этого я не слышал ничего подобного.»

На большинстве площадок английского турне также были аншлаги; пришлось даже добавить несколько внеплановых концертов. Их концерт в лондонском Королевском Альберт-Холле не только был аншлагом, но в ожидании впечатления, которое так поразило Кента, на улице стояла очередь за билетами. Представление Капитана Бифхарта было не просто рок-концертом или пиротехническим шоу — там были также абсурдистские театральные элементы. В бристольском Колстон-Холле в качестве

«разогрева» выступали балерина и исполнительница танца живота. Первым на сцену выходил Бостон в своём набивном костюме и шляпе либо в убойном головном уборе — электрическом тостере — «тост от Ракеты Мортона». Размахивая сигарой, он объявлял, что собирается выкурить её — дважды — после чего начинал играть "Hair Pie". В Альберт-Холле к нему присоединялся Трипп (в зелёных усах, тюбетейке из женских трусов с волосами, торчащими из отверстий для ног, и с моноклем в глазу) на стиральной доске, и посреди всего этого балагана появлялся Ван Влит в костюме из китайского шёлка и чёрной накидке, на спине которой были вышиты два толстощёких херувима. Он сильно прибавил в весе, и надевал накидку, чтобы скрыть этот факт. «Я чрезвычайно растолстел. Но я растолстел в качестве эксперимента — чтобы узнать, что об этом подумают. То есть, прежде чем что-то об этом сказать, надо знать», — так он объяснил это Эндрю Уайнеру.[207]

Харклроуд назвал начало концерта в Альберт-Холле (на котором присутствовали некоторые экс-Битлы) одним из своих лучших живых выступлений, хотя и оставившим жуткие воспоминания: «. я открывал представление. Я выбежал, начал рубить какой-то мощный аккорд, и тут выключился мой усилитель. Ты выбегаешь на сцену Альберт-Холла — это самый крупный концерт в твоей жизни, балконы, с которых свисают люди, я открываю шоу, сердце колотится в груди. выбегаю, и тут отрубается усилитель. Мама, я хочу домой! Вся моя жизнь пронеслась передо мной. Тогда я поднимаю палец — «минутку» — иду назад, щёлкаю переключателем, ухожу за занавес, прохожу за ним, снова выбегаю, делаю секундную паузу, снова беру аккорд — ну, и конечно, аплодисменты. Не знаю, откуда это взялось. но я как-то справился с этим. Потом выходит басист — а его шнур обмотался вокруг усилителя, и вот он выходит и БУМ! — усилитель падает и едет вниз по сцене. Народ подумал, что это было полностью отрежиссировано. Просто с ума сойти.»[208]

ПЕСНИ ДЛЯ ЖЕНЩИН

Мне бы следовало заработать пять миллионов долларов за те семь лет, что я всем этим занимаюсь.

Дон Ван Влит, интервью Эллиоту Уолду, Oui, 1 июля 1973.

Теперь для этого самое настоящее, просто самое лучшее время. Как раз для этого. Убрать с дороги весь этот эгоизм. Ты знаешь, да? Это правда.

Дон Ван Влит — Эллиоту Ингберу, неформальная репетиционная запись, 1972.

В этом мире не так уж много мужчин. Слишком многие из них верят в эти греческие дела, во всех этих Адонисов и прочую чепуху. Голый мужчина не очень интересен — поверьте мне, я мужчина, я был голым и видел, как я выгляжу — ничего похожего на дельфина, который действительно красив. Женщины большую часть своей жизни сидят с маленькими мальчиками — я мужчина, так что я знаю, что это так. Женщины — это высший пол, вне всякого сомнения.

Дон Ван Влит, интервью Кристин МакКенна. New Musical Express, 9 августа 1986.

Концерт в Альберт-Холле явился доказательством того, что Капитан Бифхарт и Его Волшебный Ансамбль — это серьёзное предприятие (по крайней мере, в Британии). Далее, в мае 1972 г., группа выступила на фестивале в Бикершо, выйдя на сцену в 3

часа утра.[209] Среди прочих сильных выступлений было появление в немецком ТВ-шоу Beat Club с песней "I'm Gonna Booglarize You, Baby" и участие во французской программе Pop 2 — в ней были показаны съёмки концерта в парижском Батаклане.

Ник Кент был на концерте в Бикершо, и он показался ему поворотным пунктом в контркультурном проведении досуга. «Он вывел меня к публике, и молодые англичане подходили к нему и говорили, что открыли для себя кислоту, слушая *Strictly Personal* и *Safe As Milk*. Он говорил: «Нет, не принимайте кислоту, не разрушайте свой мозг, там говорится совсем не о кислоте.» Но в то же самое время эти люди составляли большую часть его аудитории, люди с химически изменённым сознанием — по крайней мере, так мне показалось. На фестивале в Бикершо группа кислотных торчков забралась на сцену во время его выступления и начала махать ему, пытаясь привлечь внимание. Он остановил группу и исполнил акапелльную версию песни Хаулин-Вулфа "Evil" («Зло»). Он исполнял её именно для них: он шёл к ним, а они отступали назад. Я никогда не видел ничего подобного — то есть я про ту мощь, какая была у этого парня на сцене. Он фактически распугал их своим голосом; его голос буквально двигал их вниз по лестнице к выходу. Это было поразительное зрелище. Но это был конец той эпохи — после 1972 года ни на каком фестивале уже нельзя было увидеть крупномасштабных кислотных выступлений.»

Тем временем в США студент и многообещающий гитарист Гэри Лукас уже прошёл юношескую закалку, увидев в январе 1971 г. нью-йоркский дебют группы в Унганос. Он решил (и как выяснилось, это было провидческое решение), что если он что-нибудь и сделает в музыкальном бизнесе, то это будет игра с Капитаном Бифхартом. В 1972-м группа должна была играть в Вулси-Холле в кампусе Йельского университета. Лукас в то время был музыкальным директором WYBC, радиостанции Йеля, и Билл Шумоу сказал ему, что Warner Brothers хотят, чтобы он взял радиоинтервью у Ван Влита. Он так описывает происходившее тогда: «В эфире звучали рекламные объявления, прерывавшиеся Доном из студии Warner Brothers. Он говорил вещи типа: «В мире сорок людей, и пятеро из них — гамбургеры», повторяя собственные цитаты из Rolling Stone. Брать у него интервью было очень приятно. Мы проговорили час, и всё это было передано в прямом эфире. Он был самым общительным и дружелюбным человеком, какого только можно найти — как какой-то Будда.»

На следующей неделе Лукас встретился с группой на концерте и был удивлён тем, что у них совсем не было предконцертного прогона — «саундчека». По его мнению, этот

концерт, построенный на материале из нового альбома, был разочарованием по сравнению с шоу в Унганос. «Я ничего не понял», — говорит он. «Акустика была отвратительна. Звук был как грязь, как вязкая овсянка. Единственным, что до меня дошло, была доновская версия "Black Snake Moan'.» В тот вечер представление открывалось обезьяньим шоу — удивлённый Ван Влит дал на это санкцию, а позже называл его «очень хиповым».

Лукас так вспоминает встречу с группой за кулисами: «Я подошёл к Эллиоту — он смотрел куда-то вдаль, совершенно отъехавший. Мы немного поговорили и я сказал: «А что ты думаешь про Джеффа Бека?» Он уставился на меня и проговорил: «Знаешь, он записал такую пластинку — *Правда?* Ну… это была правда.» Я подошёл к Биллу. Он был очень застенчив. Я сказал: «Слушай, можешь сыграть что-нибудь из этих пьес?» И он просто начал гнать гитарные партии — как нечего делать, без усилителя, в грим-уборной. Это было сильное впечатление. Я видел, как Арти красил свой зелёный ус карандашом. Он подмигнул мне и сказал: «Если фанаты догадались, что у меня не зелёные усы, им кранты.» Приходили и другие люди; Дон вёл себя с ними очень спокойно. Один парень принёс какую-то штуку из папье-маше в качестве подарка Дону. Она была похожа на мозг, и он сказал: «Что-нибудь нарисуешь на нём.» Дону всегда дарили подарки.»

Даже когда Волшебный Ансамбль играл музыку простых смертных, она была всё же достаточно своеобразна для того, чтобы среди журналистов и спорщиков продолжалась дискуссия о том, как всё-таки они её играют. Один из случайных комментариев Ван Влита со сцены звучал примерно так: «У нас в группе нет лидера. Единственный лидер — это тот, кто идёт вниз по задней части ноги и заставляет ноги работать.» Вольные истолкования этого загадочного комментария породили слух о том, что Ван Влит на сцене даёт указания инструменталистам движениями своих ног.

Некоторым журналистам, устранившимся от обсуждения его музыки, казалось безопаснее раскрывать его блюзовые корни. Поскольку Ван Влит намеренно начал в 60-е годы с имитации Хаулин-Вулфа, он прекрасно осознавал необходимость всячески преуменьшить любое сходство с ним — хотя, если одновременно прослушать "Evil" и, скажем, "Flash Gordon's Ape", любому станут очевидны фундаментальные различия. На *The Spotlight Kid* блюзовые влияния были ясно слышны, но он спешно воздвиг оборонительную линию против вопросов, которые он воспринимал как поиски его ахиллесовой пяты, слабого места в его уникальном статусе, как нечто такое, что можно использовать против него. Он не хотел, чтобы на него клеили ярлык «тяжёлой

таблетки» и помещали в шкафчик в ванной, но вместе с тем не хотел и того, чтобы его не глядя бросили в отдел блюзовых артистов с фри-джазовыми влияниями. Очередной его коронной фразой стала «Самое большое из живущих сухопутных млекопитающих — это рассеянность». Эту фразу можно было бы поправить, включив слова «и закрытый разум». В этой ситуации лучшим видом обороны оказалось нападение.

Ален Дистер из французского журнала Superhebdo начал разговор о блюзе как влиянии и наткнулся на типичный отпор: «Нет, нет, нет. Я слишком уважаю тех людей, которые уже играли блюз. Я слишком уважаю их, чтобы красть их музыку. У них своя музыка, у меня своя. Всё то же самое, только играется по-другому. Я пою песню Джона Ли Хукера и объявляю её как песню Джона Ли Хукера, но пою её по-своему. Это совсем как революция — ничто не остаётся как прежде.»[210]

Как он говорит в стихотворении "You Should Know By The Kindness Of Uh Dog, The Way Uh Human Should Be", «обезьяна не будет срать на чужое творение.»

Ван Влит заявил Стиву Пикоку из Sounds, что журналистам чересчур удобно делать такие поверхностные сравнения: «Мне хочется, чтобы журналист был, скажем так, реалистом — писать обо мне не очень легко. Конечно, для меня тоже было бы нелегко писать о вас, но в подобных случаях не надо никаких альтернатив и уступок. Прежде всего должно быть искусство.»[211]

В рекламных радиоинтервью Ван Влит исполнял для слушателей кое-какой блюз — соло на губной гармошке или акапелльные версии "Black Snake" или "Natchez Burnin'". Мнение Харклроуда, что Ван Влит никогда не записывал свой вокал как следует, получило подтверждение в виде сногсшибательных выступлений на бостонской радиостанции WBCN. Тут Ван Влит чувствует себя непринуждённо и расходится на полную катушку. В "Black Snake" он исследует весь свой диапазон — от basso profundo до строго контролируемых приглушённых тонов, а потом в поразительных мелизмах поднимается до стратосферного икающего фальцета. После чего вежливо говорит звукорежиссёрам: «Не хочу никого обидеть, но я не могу прорваться через этот микрофон — он слишком маленький», и тут же вводит его в перегрузку свирепой версией "Natchez Burnin'".

Вся эта оборонительная стратегия была пустой тратой времени. Ван Влит настолько успешно персонализировал блюз, что ему на самом деле было не о чем беспокоиться. В 1994 г. Люк Санте высказал такое мнение: «Очарование белых блюзом — и в особенности деревенским — всегда было уязвимо для обвинений в том, что это всего лишь некая колониальная

сентиментальность. Это представление, хотя и скорее всего несправедливое, было, несомненно, порождено кое-какими гротескными излишествами 60-х и 70-х, когда прыщавые ревнители «блуза», неспособные отличить почтительное от смехотворного, проявили колоссальное непонимание этой музыки. Конечно, были и исключения. Те белые музыканты, которые отдали блюзу наибольшую дань уважения — как великий Капитан Бифхарт — часто позволяли себе наибольшие вольности в рамках этой формы.»[212]

Во французском радиоинтервью в апреле 1972 г. (в котором также звучали концертные записи Волшебного Ансамбля) Патрис Блан-Фракар получил заслуженное возмездие за свой прямой вопрос: «В вашей музыке, даже если Вы с этим не согласны, есть множество влияний из блюза и фри-джаза. Вы слушаете таких людей, как Альберт Эйлер или Сан Ра?» Ван Влит (это хорошо слышно) ощетинился: «Нет. Понимаете ли, я тоже артист. Повторяю ещё раз: у меня есть во-о-бра-же-ни-е. оно не грязное и не аморальное, и поверьте мне, на меня всегда пытались вешать ярлыки. откуда весь этот «блюз» и «джаз»? Чем чаще это говорят, тем труднее мне становится приезжать сюда. Понадобилось пять лет, чтобы приехать играть в Европу, потому что критики писали, что я какой-то авангардист, джазист, блюзмен и прочее. Всё это неправильно: я артист; такой же артист, как Альберт Эйлер, как Мадди Уотерс или Джон Ли Хукер. Я знаю Джона Ли Хукера, и даже в самом своём смелом воображении я не могу представить, как я буду использовать музыку Хукера, Эйлера или кого-то ещё. Зачем мне нужно это делать, если у меня самого есть так много — Вы слышали это сегодня. так зачем все эти классификации? Говорите это Rolling Stones, The Beatles, Jefferson Airplane — но не мне!»[213]

Помимо вздорных тем блюза, джаза и вообще музыки, с 4 по 22 апреля 1972 г. у Ван Влита состоялась первая персональная выставка в Блюкоут-галерее в Ливерпуле, Англия. Директор галереи Люси Каллен видела по телевизору интервью Ван Влита, в котором он показывал свои рисунки. Это навело её на мысль связаться с его агентами и попросить привезти в Ливерпуль какие-нибудь его работы — у лондонских галерей нехватало времени на организацию выставки. Каллен впервые увидела представленные на выставку работы, когда Ван Влит сам прибыл в Англию — за неделю до начала европейских гастролей. «Я чуть не сошла с ума, потому что не видела их в цвете и думала, что они могут оказаться ужасными, но на самом деле они очень хороши — строгие и сильные»,[214] — призналась она.

Её просьбу необходимо было выполнить в крайне сжатые

сроки, но Ван Влит без проблем сделал подборку материала. Проявив типично «диссидентский» подход к делу, он отказался от лёгкого варианта — подобрать примеры своей прошлой работы. Вместо этого он загрунтовал тридцать маленьких холстов и принялся за работу с расторможенным жестикуляционным энтузиазмом. Его утверждение о том, что все тридцать полотен он нарисовал за один день, выглядит типичным преувеличением — в пресс-релизе галереи стоит два дня, а сам он впоследствии называл цифру три.

Что более важно, его спонтанный подход к живописи являлся зеркальным отражением его спонтанных композиционных методов. На этот раз он обошёл любые аналогии с «походами в туалет» и употребил для описания процесса более поэтическое сравнение: «Я просто упражнял руку — как осёл машет хвостом.» Он также сказал Кэролин Буше следующее: «Это похоже на процесс причёсывания — им нельзя заинтересоваться, иначе ты станешь просто разглядывать самого себя. Я бегу от зеркал.»[215]

В пресс-релизе галереи было дано такое описание его картин: «Бифхарт исполнил чёрной и белой красками разнообразные жесты, неукротимость которых весьма подходит к случаю. В некоторых из этих картин образ сведён к единственному мазку кисти — как будто холст является деталью некой огромной сложной работы; в других краска несётся вихрем и приобретает серые оттенки, практически переливаясь через необрамлённый край холста.»[216]

К открытию выставки было приурочено интервью на телестанции Granada:

В: Зачем Вы рисуете?

ДВВ: Мне нужно упражнение. Мне не хватает физического упражнения на сцене и так далее. Я либо на сцене, либо сижу жду той или иной работы, так что таким образом я упражняюсь, разрабатываю руку.

В: Почему все Ваши картины чёрно-белые?

ДВВ: Потому что мне кажется, что так я оставляю больше работы для воображения наблюдателя. Я не люблю цветное телевидение. Мне кажется, что кукурузные хлопья Kellogg и телевизор — это одно и то же; они окрашены. Чёрно-белое или серое телевидение более драматично для зрителя. Зритель может раскрасить картинку своими цветами. Если кто-нибудь сойдёт с ума и ему будет видеться одно красное, то так можно создать красный фон.[217]

На выставку попала половина из тридцати работ. Реакция была позитивной. Картины воспринимались серьёзно, а не просто как деятельность рок-звезды-дилетанта; в оценках отмечалось,

что в них есть стиль и истинные достоинства. Некоторые критики давали им довольно туманное определение: «Дзэн-искусство». Но скупые жесты Ван Влита и скорость исполнения скорее указывали на то, что его гиперактивный разум требовал немедленного выхода, а не на спокойное ожидание возникновения убедительной линии — «один вдох, один мазок» — которым характеризуется дзэн-каллиграфия. Мэрит Бэйтс из Guardian дала такую оценку: «Его картины — крупные чёрно-белые мазки, попадающие то в цель, то мимо — остаются позади него как следы».[218]

Ван Влит также охотно делился своими своеобразными взглядами на архитектуру. Конкретно, его интересовало, почему на свете так мало женских зданий. Ему казалось, что преобладание во всём мире высотных построек имеет своей причиной не столько культурное проникновение идей Корбюзье и его последователей, сколько страх, который архитекторы, поднимающие свои здания к небесам, испытывали перед женщинами — тут подразумевалось, что здания женского типа не строятся из-за некого помешательства на кастрации «зубастой вагиной», которым были охвачены представители этой главным образом мужской профессии. Он сказал Бэйтс: «Они боятся, что не вылезут. Вот почему они строят все эти красные, мужественные, кровавые, фаллические здания. Знаете, что такое архитектор? Человек, ползущий вверх по собственному пенису, чтобы поднять штору и чертить всю ночь.»[219]

В этой идее было нечто большее, чем простое мракобесное озорство. В конце 90-х скульптор Аниш Капур работал над так называемым «женским фонтаном» водяного аттракциона перед новым зданием суда в Бордо, Франция. Вместо струй, эякулирующих в воздух, он при помощи подводных двигателей создал вихревой эффект, дающий предводоворотное углубление на поверхности воды.

Ван Влит планировал новый альбом, и дал Эндрю Уайнеру из Creem затравку: «Я — суперзвезда. И я вообще-то пишу альбом под названием *Brown Star*. Сейчас он уже готов и будет следующим моим альбомом. В конце поэзии — ну, или как вы это назовёте — там говорится: «Ты спросишь ребёнка, видел ли он коричневую звезду, и он засмеётся, запрыгает вверх-вниз и скажет: «Я нашёл коричневую звезду прямо на земле.»» Мне кажется, что наша планета такая же яркая, как Церес [Сириус]. Но, наверное, так кажется с другой стороны; трава — это слишком зелёный элемент, разрушающий этот рай.»[220]

В *Brown Star* также должна была быть песня Джен под названием "Happy Blue Pumpkin"; утверждалось, что в этом

альбоме будет и музыка, и поэзия, или записи интервью. По крайней мере, стихотворение с таким названием было напечатано в полном виде в циркуляре фирмы грамзаписи. Однако очаровательный детский текст "Brown Star" куда-то исчез. И хотя такие стихотворения, как "The Beep Seal" и "Sun Dawn Dance" были напечатаны в Rolling Stone ещё за два года до того, и одновременно звучали утверждения о скором выходе книги под названием «Ночь, когда моя пишущая машинка крикнула *Даааааа»,* на издательском фронте всё было тихо.

Проект *Brown Star* был «брошен» примерно в мае 1972-го, когда Warner Brothers опубликовали в своём циркуляре новость о новом проекте — *Kiss Me Where I Can't.* Хотя в прошлом году было записано много неизданного материала, это был не «потерянный» альбом. Как выяснилось, все эти проекты были альтернативными названиями для того, что после стало называться *Clear Spot:* никаких разговорных номеров, никакой "Happy Blue Pumpkin" — просто Капитан Бифхарт с самым своим коммерческим альбомом, который многие считают его лучшим.

На *Clear Spot* Ван Влит собирался продвинуться дальше по пути к успеху и писать музыку для женщин — это уводило его от духа конкуренции и «красномордых эрекций» его зациклившихся сверстников. Он хотел поговорить с женщинами на понятном им языке. Такая песня, как "Neon Meate Dream Of A Octafish", может быть, просто истекает сексом, но это скорее сюрреалистический учебник биологии, чем звуковая дорожка соблазнения. Если впервые пригласить объект своего желания к себе домой, налить что-нибудь выпить, притушить свет, а потом включить аппаратуру и поставить примерную звуковую аналогию колючего кустарника, с парнем, орущим так, как будто он намертво в нём застрял, и с такими словами, как «сироп и семя», «навозная пыль» и «склизкие мулы», то это наверняка станет предвестником очередной одинокой ночи.

Ван Влит решил свалить вину за то, что у него создался образ асексуального чудака, на одного конкретного человека. Вот что он сказал Стиву Пикоку: «Вы спрашиваете, что они думают о сексе и Капитане Бифхарте — но меня всегда считали за евнуха, замороченного евнуха-лунатика, благодаря моему краткому сотрудничеству с Заппой. Я хочу сказать, что я здоровый сексуальный мужчина, и я живу не в рабстве, так что мои органы не в упадке — у меня везде циркулирует кровь. Интересно, что обо мне подумают теперь, когда у меня группа мужчин, играющих мужскую музыку для женщин. Мужчинам это также может понравиться, но предназначено это определённо для женщин — я играю для получателя, а не для телефонной компании, и не для

оператора.»[221]

Он, однако, был не бледный юноша со впалыми щеками, и никогда не собирался стать материалом для глянцевых обложек — особенно тогда, когда начал толстеть. Его пение передаёт сексуальные эмоции, которые по крайней мере одна его подруга находила привлекательными. А увидев его изящное изображение на обложке *The Spotlight Kid,* она воскликнула: «О, вот это мужик.» И хотя Ван Влит теперь был преданным мужем, Гэри Маркер вспоминает, что в холостяцкие времена он имел успех у женщин: «Тогда быть чудным было круто, а его чудаковатость была неотразима. У него внимание, как у песчаной крысы — если только он не гипер-сосредоточен и неумолим в своём стремлении. Тогда он идёт к цели не останавливаясь, и если он занимается ухаживанием и прочим, у него внутри как будто всё кипит.»

Кое-какие из более поздних ван-влитовских анекдотов (в них, конечно, есть элемент бахвальства, но хотите верьте, хотите — нет) Гэри Лукас рассказал Стивену Серио и Джорджу Петросу в Seconds: «У него были всякие истории — «Я трахал Дженис Джоплин на крыше Авалон-Баллрума. В 1968-м, после концерта в Whiskey, я отымел 23 женщины». Он говорил: «Моя музыка — для женщин, потому что они *знают.»* Хотя, говоря откровенно, она была для чудаков и интеллектуалов — а это в основном туповатые ребята. Не те, что занимаются сёрфингом.»[222] В «Лунных заметках» Харклроуд вспоминает, что некоторые парни приходили на их концерты в самодельных картонных костюмах, изображающих компьютеры.

Ван Влит решил, что всё это должно измениться. Вскоре после выхода *Clear Spot* он так объяснил Дэйву Ренсину из Rolling Stone своё тогдашнее физическое и психическое состояние: «В стихотворном смысле я сейчас не так буен. Я похож на женщину тем, что у меня бывают месячные — если вы понимаете, про что я. Время от времени со мной случаются спазмы, и я делаю что-нибудь навороченное. Этому альбому нужно к кому-то обратиться, так? И вот я пою, представляя себе одну конкретную женщину — и это отличает меня от тех групп, что думают о мужчинах.»[223]

Он утверждал, что сочинил *Clear Spot* (в то время он ещё назывался *Brown Star)* за одну восьмичасовую поездку от Бостона до Йеля. Или в вагоне поезда по пути в Британию — зависит от того, какая именно версия попадётся вам в музыкальных изданиях. Материал рабочих сеансов *The Spotlight Kid* был отложен в сторону — за исключением песни "Little Scratch", которая была перезаписана и смикширована, но в альбом так и не вошла.

Альбом шёл по новому курсу, но если задачей было добиться коммерческого успеха, то *Clear Spot* мог и должен был стать чрезвычайно популярной пластинкой — притом без всяких компромиссов. Все кричащие рисунки живого действия и новаторский блюз его предыдущих сочинений тут кристаллизовались в яркий, многоцветный набор песен, которые были душевнее и мелодичнее всего, что было записано после *Safe As Milk*. Это был зверски роковый альбом, и к тому же не менее сексуальный и современный, чем любая пластинка того времени.

Даже после беглого прослушивания *Clear Spot* становится ясно, что тут мы имеем дело с новым стилем создания песен — Ван Влит насвистывал мелодии или играл их на губной гармошке, а к пианино не прикасался. Ему принадлежало последнее слово в определении окончательной формы материала, но некоторые песни родились из групповой игры — так же, как была сделана "Booglarize". Харклроуд считает, что ему следовало бы получить какой-то кредит за гитарные партии по крайней мере трёх вещей — "Crazy Little Thing", "Clear Spot" и "Low Yo Yo Stuff" — и в то же время он совершенно ясно даёт понять, что не претендует на авторство. Но в группе, действующей по иным принципам, он, без всякого сомнения, получил бы за свой вклад и признание, и вознаграждение. Слово ему: «Мне было сказано, что я получу авторский гонорар. И это нормально, потому что я до сих пор не считаю, что один базовый рифф — это песня, пусть даже это центральная её точка. Ему следовало отдать десять процентов или что-то около того.»

Ван Влит был восхищён тем, как группа играла новый материал, и утверждал, что сейчас он вносит в уравнение совершенно новый метод композиции. Он сказал Алену Дистеру: «Отношения между участниками группы сейчас носят скорее телепатический характер. Они могут играть безо всяких посторонних указаний. Именно так я работаю.»[224]

Кроме того, Ван Влит начал публично преуменьшать свою роль руководителя группы, тем самым создавая образ скорее скромника, чем диктатора, и заявляя, что на самом деле музыканты более лидеры, чем он. На обложке *The Spotlight Kid* было указано просто «Капитан Бифхарт», без всякого упоминания о группе. Теперь создалось семантическое различие — название, впервые появившееся на обложке *Decals,* возникло вновь: Капитан Бифхарт и Волшебный Ансамбль. Разница может показаться пустяковой, но он утверждал, что такое описание подходит лучше, и что ему вообще никогда не нравился довесок «Его Волшебный Ансамбль». Всё это, похоже, указывало на то, что группа становится более демократичным составом.

Он превозносил их энергию и готовность идти дальше, и всё это выглядело прекрасно. Ван Влит не хотел, чтобы разговоры о деятельности на неких сверхсознательных уровнях воспринимались как очередной элемент «уродства»; но ему самому, как телепату, идея нравилась. В любом случае, когда музыканты чувствуют друг друга, у них часто возникают такие бессознательные интуитивные реакции на игру товарища, которые проявляются только при последующем прослушивании материала. Атмосфера внутри группы теперь стала более удобной, а позиция Ван Влита — более непринуждённой, хотя репетиции всё же нельзя было назвать лёгкими.

Для руководства записью Warner Brothers назначили продюсера Теда Темплмена. В его послужном списке была продюсерская работа с некоторыми известными клиентами фирмы — такие пластинки, как *Toulouse Street* The Doobie Brothers, *Sailin' Shoes* Little Feat и *St. Dominic Preview* и *Tupelo Honey* Вэна Моррисона. Впоследствии он продолжил свой совсем не-бифхартовский курс работой с Van Halen.

Во время сеансов записи в лос-анджелесских студиях Amigo Ван Влит также позволил Харклроуду и Темплмену участвовать в создании некоторых инструментальных аранжировок — Темплмен, в частности, вместе с Ван Влитом работал над партиями духовой секции. Харклроуд в 1975 г. так сказал об этом Крису Салевичу из New Musical Express: «Я делал это очень странным образом. Дон ждал от меня знания того, какой положено быть каждой вещи.»[225] Что касается аранжировочных кредитов, люди со стороны — Темплмен и Джерри Джумонвилл — удостоились печатного упоминания, но при всём при том Ван Влит так прочно вошёл в свою роль бэндлидера, что не мог перенести, чтобы подобным же образом были признаны заслуги участников группы. Однако если бы он пошёл на это, то мог бы и избежать последовавшего кризиса.

Темплмен был полон решимости показать в процессе записи свою власть — или, по крайней мере, вести работу профессионально и урезать до минимума все музыкальные «фокусы». Однако у него были с Ван Влитом перебранки относительно звучания будущей пластинки. Харклроуд: «Тед говорил: «Ты хочешь, чтобы я занимался этим альбомом? Тогда пошёл нахуй. Я не собираюсь терпеть это дерьмо.» Мне кажется, он [Ван Влит] соображал так: «Минутку. У нас есть бюджет, у нас есть этот парень, и мне нужно получить свой чек, так что мне следует заткнуться.» И это, наверное, было ему очень тяжело.» Впоследствии Ван Влит долго злился на Темплмена и даже утверждал, что тот на самом деле не сделал никаких

аранжировок для духовых, но в начале 80-х они помирились.

Даже учитывая поправки на дипломатию по отношению к звезде-продюсеру Warners, Ван Влиту, судя по всему, нравились плоды их сотрудничества, как и было заявлено в циркуляре Warner Brothers/Reprise: «Я семь лет искал такого человека, как Тед. Звукорежиссёр [Донн Лэнди] также великолепен. То есть, мне самому не верится.»[226]

Арт Трипп прямо выразил свои взгляды на всё это предприятие: «Мы позвали его [Темплмена], чтобы он сделал альбом более коммерческим. У нас появилось много новых песен, более простые инструментальные партии и формы — да и тексты Дона, как мне помнится, стали гораздо проще — они были более созвучны тому, что делали другие. Там была пара вещей, которые немного выбивались из общего ряда, но было и полдюжины таких, которые нельзя было отличить от обычной дряни, которую слышишь, когда включаешь радио. Правда, у нас было весьма уникальное звучание.»[227]

Clear Spot был записан в конце 1972 г., и хотя он датирован этим же годом, процесс мирового издания помаленьку перешагнул в январь 1973-го. По плану пластинка должна была выйти на прозрачном виниле в прозрачном конверте (Faust уже сделали это в 1971 г. на своём дебютном альбоме), но из-за больших расходов получилось так, что хотя обложка была прозрачная, с карточкой-вкладкой, сама пластинка была отпечатана на чёрном виниле. Выглядела она всё равно здорово, если конечно, вы не возражали против того, что плексигласовая обложка царапала пластинку.

Нужно сказать, что Ван Влит был прав в смысле её содержания. Альбом представлял течение, противоположное ментальности мачо-жеребца, которой была пропитана немалая часть рок-музыки — в особенности её более тяжёлые и мужественные проявления. Заппа тоже сменил курс — но в конечном итоге произвёл на свет женоненавистнические издевательства над девушками-групи, типа песни "What Kind Of Girl Do You Think We Are" с альбома *Fillmore East June 1971* (этот источник материала он долго разрабатывал и после того, как грязные наезды не породили ничего интересного). Тем временем Ван Влит вживался в образ дамского угодника — парня, который знает, как правильно с ними обращаться. Он увлекался всеми плотскими утехами, но в этом процессе ему не нужно было превращаться в фаллоцентрический памятник самому себе — он был выше всего этого.

Костяк группы был образован участниками последнего гастрольного состава: на басу играл Эстрада, Ингбер снова ушёл,

в поскольку Френч также отсутствовал, Трипп играл и на барабанах, и на перкуссии, и на маримбе; кроме того, был приглашён перкуссионист Милт Холланд. Среди гостей были также шурин Рая Кудера Расс Тайтлмен (который, как и Холланд, играл на *Safe As Milk)* — он исполнил одну гитарную партию, и, что самое удивительное, женская вокальная соул-группа The Blackberries. Тем временем Бостон — впервые на записи — перешёл на ритм-гитару, а Харклроуд играл на «соло-гитаре, гитаре со стальными придатками, стеклянном пальце и мандолине». Разница в чистоте и силе звука между *Clear Spot* и всеми предыдущими альбомами огромна. Звук на нём как бы «широкоэкранный»; каждому инструменту отведено больше пространства. Даже барабаны звучат как следует. Это рок-н-ролльный альбом в стиле Капитана Бифхарта.

На "Low Yo Yo Stuff" нас приглашают станцевать под стремительную смесь конгов и каубеллов Холланда и искусных сексуальных ритмов с грандиозными парадными дробями Триппа — одно это уже расширяет параметры блюз-рокового исполнения. Гитара и бас звучат до абсурда фанково, и резкие ведущие линии Харклроуда вырезают узоры на «корпусе» песни. Хотя такое сопоставление может показаться иллюзорным, в музыке есть что-то общее с подходом «вся-группа-как-ритм-секция» Little Feat и новоорлеанской группы The Meters. Непринуждённый и мощный вокал Ван Влита всецело заполняет это вновь открытое пространство, и музыка служит платформой для его страстных совокупительных призывов. Он опять наблюдает за девушками, стоя на углу и глядя на проходящий поток людей; чудной стихотворный изгиб намекает на мастурбацию — герой песни думает о своей девушке «в одиночестве, вдалеке от дома» и занимается Низким Взад-Вперёд, «как любой другой парень.»

Какофонические саксофоны Ван Влита оказались бы здесь совсем неуместны, и поэтому остались лежать дома в футлярах. Однако его свободная игра на губной гармошке — на высшем уровне (правда, Темплмену казалось, что он намеренно лажает во вступлении к "Nowadays A Woman's Gotta Hit A Man", пока ему не объяснили, что именно так всё и должно быть). Песня движется вперёд на барабанных раскатах в новоорлеанском стиле и духовой секции, которая могла бы украсить лучший материал Chess Records 60-х гг. — её стаккатные всплески так и врезаются в гремящую энергию песни. Гитарное соло Харклроуда — одно из самых блестящих рок-соло, и уж наверняка лучшее, родившееся из простого свиста. Харклроуд: «Он насвистывал, мы что-то там лепили и доводили до ума, а [он] показывал на гриф — «здесь повыше — нет, нет, сейчас вниз» — потому что не понимал, что я

делаю. Так он и отделывал вещь на месте.» Харклроуд считает, что некоторые из его ходов звучат как «не гитарные партии, а как детские песенки» — что, вне связи с контекстом, напоминает о включении детских песенок и мелодических фрагментов в *Trout Mask Replica.*

"Nowadays A Woman's Gotta Hit A Man" — это песня о дурном обращении мужчин с женщинами и о мужском эгоизме, в частности о типичной мужской привычке унижать женщин, не обращая на них внимания. Теперь они должны врезать мужчинам как следует, чтобы обратить на себя внимание — и так они и поступают. Ван Влит выступает в роли прототипа Нового Мужчины, но такого, который знает, что нужно женщинам, а не просто ублаготворяет их. В такой форме он делает как бы предупредительный выстрел в сторону своих соперников. Обычный сценарий рок-песни «мужчина/женщина» тут переворачивается с ног на голову. И если вы не верите ему, — говорит он, — то просто спросите его женщин (обратите внимание на множественное число), и они скажут вам то же самое. Замечательно (и грустно), что он оказался первым крупным рок-артистом, обратившимся к половым вопросам подобным образом: «Мне кажется важным, что существуют мужчины, которые ценят женщин за то, что они женщины, и не воспринимают их как некую модификацию мужчины. Многие годы существовал серьёзный экологический дисбаланс в том смысле, что женщины так долго находились «позади» мужчин. Их влияние на жизнь видоизменилось, и из-за этого мужчины стали устраивать войны и всё на свете портить. Моё вдохновение происходит от того, что я ценю женщин за то, что они женщины.»[228]

В "Long Neck Bottles" Ван Влит проводит время с женщиной, которая, вместо того, чтобы врезать ему, «бросает ему перчатку» и напаивает до того, что он сваливается под стол. Едва ли стоит сомневаться в том, что слова «бутылка с длинным горлышком» имеют какое-то другое значение. Журналист Goldmine Джон Эллис утверждает, что песня на самом деле «прославляет один легендарный женский эротический приём».[229] Но эта женщина эмансипирована и наделена властью — и производит ужасные разрушения своими пьяными кутежами. Ван Влит и описывает один такой инцидент: «Чёрт меня побери, если она не сбила самолёт», — поёт он с удивлением и беспокойством.

Он также сообщает, что ему не хочется быть хвастуном, направо и налево рассказывающим о своих женщинах, но он всё равно это сделает, а потом уйдёт от неё — это выглядит хорошим выходом из такой чумовой компании. Всё это построено на

жёстком ритм-энд-блюзовом груве, заимствующем синкопированное одноаккордное буги из "Nowadays" и к которому Джумонвилл прививает воющие духовые. Гармоника Ван Влита ревёт, как сумасшедшая, а Харклроуд вырезает краткое скользящее соло на слайд-гитаре. Волшебный Ансамбль завершил переход от трёхмерных звуковых скульптур к выдающимся «трясунчикам».

"Sun Zoom Spark" впервые возникла на бессвязной репетиционной демо-записи, в которой Ван Влит импровизировал слова под аккомпанемент гитары Ингбера. В окончательном варианте песни Трипп выбивает маниакальный беспокойный ритм на малом барабане и каубелле, вслед за которым следуют массивные, крупные, атональные гитарные аккорды. Как бы между прочим, Ван Влит говорит: «Сейчас я взбодрю мою гитару», и Харклроуд делает это за него, исполняя причитающее минимальное соло: «Он любил гитарные соло на одной ноте», — говорит он. В текстовом смысле песня весьма игрива, как и предполагает название, причём в один из моментов Ван Влит хвалится слушателю: «Я тебя *загипнотизирую.»*

Неистовое буги продолжается и в следующей вещи — "Circumstances". Гармоника Ван Влита снова выведена на передний план и смешивается с плотным двухаккордным вступительным мотивом, после чего вся группа «нажимает на педаль». Ван Влит выдаёт экстатическую вокальную партию, крича о некой огромной вселенской любви, вращающейся вместе с небесными колёсами. Он призывает девушку, к которой обращена песня, посмотреть на звёзды: «Разве ты не знаешь, что они мигают тебе?» — спрашивает он. Кульминация наступает в момент, когда группа останавливается и в течение нескольких секунд Трипп проносится по пустому звуковому полю как драм-машина на двойной скорости. Потом возвращаются драматичные аккорды гитары и гармоники, и деятельность начинается вновь, на этот раз с наложением «вау-вау»-гитары.

Ван-влитовская магия вновь вовсю разворачивается на заглавной вещи — он покинул город и нашёл приют в гнилом, вонючем, заполонённом комарами болоте. Содрогающиеся аккорды начинают песню, рисуя какое-то марево, затем вступает двухнотный пульсирующий узор гитары и баса, а Трипп со всех сторон обрабатывает ритм. Ван Влит с трудом выдавливает слова: «Я должен бежать что есть сил, чтобы найти чистое место.»

"Crazy Little Thing" — это очередной грув-номер на тестостероне; тут Ван Влит забредает на территорию, помеченную Мадди Уотерсом в "Good Morning Little Schoolgirl". Это восхитительно ироничный рассказ о Лолите с болотного ручья —

с тихим голосом и медленной походкой, которые «сводят всех мужиков с ума». Об объекте его желания известно немного, но она сеет панику в его гормонах, и он жаждет узнать больше. Однако ему досаждают мучительные сомнения насчёт законности его предполагаемой деятельности — он громко интересуется, сколько же ей может быть лет. The Blackberries кокетливо воркуют в ответ: «От меня не узнаешь.»

Если "I'm Glad" с *Safe As Milk* была чистый Смоки Робинсон, то "Too Much Time" — это ван-влитовский поклон Отису Реддингу. Духовая секция вновь неотличима от продукции Stax середины 60-х, а The Blackberries приятно интонируют его волшебную вокальную партию. Чувства просты, даже банальны по стандартам Ван Влита, но переданы с таким чувством, что создаётся идеальная гармония — за исключением странной разговорной средней части, где он пускает слезу, тоскуя по приличной домашней кухне, вынужденный довольствоваться неаппетитной холостяцкой едой — старыми бобами, сардинами и крекерами. Затем пара финтов милой подвижной гитары Тайтлмена и снова припев, в котором Ван Влит говорит, что не знает, как убить время — «Слишком много времени для жизни без любви», как он выражается.

Это соул-блюдо из сардин и крекеров было столь убедительно, что когда песня была выпущена сорокапяткой, она выиграла конкурс *Американская Эстрада.* Она также была хитом на бостонской соул-радиостанции, пока не выяснилось, что Ван Влит белый. Warners сильно потратились на рекламный пакет, включавший в себя цитату из легендарного ди-джея Вулфмана Джека (поклонника Бифхарта со времён "Diddy Wah Diddy") — он говорил, что у Ван Влита такой сильный голос, что он может спалить ваши колонки.

На *Clear Spot* есть ещё две очень нехарактерные для Волшебного Ансамбля песни. "My Head Is My Only House Unless It Rains" основана на раскованной гитарной секвенции в духе кантри-блюза, которую Ван Влит украшает чрезвычайно выразительной вокальной партией. Упоминания о поездах и автобусах совсем не входят в программу мэйнстримовой любовной песни, но признание, что руки у него «просто две мешающие штуки», пока он не сможет обвить ими свою возлюбленную, звучит одновременно абсурдно и уместно.

В "Her Eyes Are A Blue Million Miles" сдержанным гитарам и серебристой мандолине Харклроуда аккомпанируют нежно движущиеся барабаны и мелодичные басовые фигуры Эстрады. Лирические чувства этой хвалебной песни жене Ван Влита Джен выражаются всего в нескольких строчках, вращающихся вокруг

образов синих глаз и океана. Песню едва ли можно назвать оригинальной, и тем не менее сделана она очень красиво. А после всех многослойных вербальных головоломок, которых он наделал так много в предшествующие годы, становится просто потрясением услышать Ван Влита как ранимого человека из плоти и крови, просто признающегося в любви и даже удивляющегося: «Не знаю, что она нашла в таком человеке, как я», в совершенно обезоруживающей форме.

Далее следует «главное блюдо»: «Колоссальная вещь "Big-Eyed Beans From Venus" — это самое величайшее из всего за всё время и где бы то ни было»[230], - написал в 1995 г., заново оценивая альбом, Дэвид Стаббс. Она начинается с переклички двух гитар из канала в канал, а на этом фоне Ван Влит поёт вступительное обращение-предупреждение: «Дальние родственники — у меня ограниченный запас», как торговец, расхваливающий свой товар, прежде чем призвать собравшуюся толпу «распахнуть» свои бумажники и открыть сумочки. Те, кому не достанется, говорит он, будут страдать от «худшего из проклятий». Ван Влит намекает на то, что бобы присутствуют в одной странной сказке о внеземном проникновении в общество. Некоторые толкователи думали, что бобы — это афродизиак или (разумеется) какой-то наркотик.

Джон Пил считает, что это шутка над толкователем: «У него было много маленьких шуток. Взгляните на что-нибудь типа "Big-Eyed Beans From Venus" — на какой-то стадии это явно читалось как "Bug-Eyed Beings From Venus" («Пучеглазые существа с Венеры» — ПК.). Ему нравились все эти словесные игры, маленькие каламбуры.» Позже Ван Влит заявлял, что песня о телевизорах. Он также вставил туда несколько избитых каламбуров — «правильный путь/курс (конечно)» и «луч/был/боб» (beam-been-bean). Попробуйте угадать смысл.

Песня имеет массивное звучание и выглядит, по словам Харклроуда, более «по-бифхартовски», чем большая часть альбома. В её возбуждённых структурах слышны следы ранних вещей, но при всём при том она наполнена рок-н-ролльной непосредственностью. Бостон и Харклроуд стараются вовсю, перемешивая мотивы друг друга и тем самым создавая мощное напряжение. Трипп, играя беспорядочные рисунки, не перестаёт забавляться с хай-хетом и разболтанными ритмами вплоть до паузы, когда Ван Влит вежливо, но властно просит: «Мистер Зут-Хорн-Ролло, возьми эту длинную лунную ноту и пусть она плывёт.» Харклроуд дёргает своим «стальным придатком» по грифу и вступают стаккатные дроби Триппа — сигнал, по которому гитары пускаются в свободное слайд-безумство. Ван

Влит разгоняется на полную мощность, громовые том-томные дроби Триппа доводят музыку до кульминации, а поверх всего гитара и массивные наложенные мандолины Харклроуда почти выводят её в эфир. В последнем вопле Ван Влита "Big eeeeyyyeedd beans from Venus" кажется, что микрофон и в самом деле разлетится в клочья. После этого гитары успокаиваются, Харклроуд своим стальным придатком ещё раз берёт эту лунную ноту, скользит вверх по грифу и затихает.

В данном случае следует уважить требование Ван Влита не слишком анализировать его музыку. Единственная возможная реакция на такую пронизывающую до костей интенсивность — это вернуться вспять к первобытным основам и испустить дикий вопль, или с бессмысленным собачьим лаем начать кататься по полу. Почти через тридцать лет после всего этого почти невозможно постичь, как рок мог остаться неизменным после того, как он был таким образом преобразован и запущен в слушателя. К сожалению, именно так и произошло.

После всего этого волнения, "Golden Birdies" приводит альбом к ровному завершению. Это причудливый гибрид стихотворения с двумя инструментальными частями из старых песен: басовая линия из финальной части "Mirror Man" открывает вещь, а последующие интерлюдии представляют собой усечённый вариант унисонных пассажей гитары и маримбы, предварявших "The Clouds Are Full Of Wine (Not Whiskey Or Rye)" из *Lick My Decals Off, Baby*. Само стихотворение — это довольно бестолковая штучка, в которой Ван Влит то предстаёт мелодраматическим оратором, рассказывающим историю Оубия-колдунов, то храпит, как карусельная лошадка, то, как гадкий утёнок-Панталоне, выкрякивает последнюю строчку: «Webcor/Webcor" (марка магнитофона, на котором был запечатлён его дебют на записи — "Lost In A Whirlpool").

Clear Spot был не так успешен, как ожидалось. Трудно объяснить, почему он в коммерческом отношении не превзошёл предыдущие альбомы, однако в Британии он вообще не попал в списки, а в американских достиг лишь скромного 191-го места. Яна Макдональда из New Musical Express альбом сильно впечатлил: «Этот альбом — калейдоскопический расцвет основных бифхартовских принципов, но ортодоксам в нём тоже найдётся что послушать.»[231] В Melody Maker РХ[232] утверждал, что альбом «слишком сдержан для фанковой пластинки», «ужасно бесхребетен» и, что самое удивительное, «он был бы просто захватывающим произведением, если бы они сняли перчатки и *сыграли как надо*.»[233] Мик Фаррен в 1975 г., в рецензии на переиздание альбома, высказал мнение, что это «всё же

великолепная работа, хоть ей и нехватает грубой интуиции *Trout Mask Replica*.»[234] Лестер Бэнгс писал в Creem так: «*Clear Spot* очень приятно слушать; также приятно узнать, что Ван Влит наконец уже не столь призрачная и загадочная фигура «отца», какой он был раньше, и что он стал явным и мощным рок-н-ролльщиком.»[235] Боб Палмер из Rolling Stone попал точно в цель, написав: «Мазила-сюрреалист стал дразнящим, провоцирующим закулисным деятелем, обольщающим безумных малюток с таким жаром, что у самого текут слюни.»[236]

Летом 1972 г. представитель Warner Brothers, гастролирующий вместе с Jethro Tull, в разговоре с Яном Андерсоном упомянул, что раньше работал с Ван Влитом. Андерсон и бас-гитарист группы Джеффри Хаммонд-Хаммонд видели Капитана Бифхарта и Его Волшебный Ансамбль в 1968 г. на концерте в Лондоне, и Андерсон считал *Trout Mask Replica* «наивным шедевром». Андерсон сказал между делом: «Если как-нибудь встретишь его, передай от меня привет.» В то время Jethro Tull были крупным предприятием — их альбом *Thick As A Brick* возглавлял американские списки популярности. Привет был передан Ван Влиту, и он решил попробовать получить протекцию.

Через пару недель Андерсон всё ещё был на гастролях, и как-то раз его позвали к телефону. Он подумал, что это розыгрыш, когда голос на другом конце провода объявил: «Привет, это твой Капитан Бифхарт.» «Он только что собрал свою группу и очень хотел поехать на гастроли и что-нибудь сделать», — вспоминает Андерсон. «И я, так же, как много раз с другими людьми, чью музыку я люблю, отчаянно пытался от него отделаться, потому что обычно такие вещи плохо кончаются. Через пару месяцев нам предстояло очередное турне по Америке, и они стали гастролировать вместе с нами.»

Thick As A Brick Jethro Tull задумывался как ироничный концептуальный альбом, хотя в музыкальном отношении он прочертил курс в отдалённейшие уголки прогрессивного рока. Шутка привела в Британии к обратным результатам — критики приняли альбом плохо, хотя о поклонниках этого сказать было нельзя. Концерты Tull были полны безумного водевиля и монти-пайтоновского юмора, что очень нравилось американской публике. Театрализованные элементы Волшебного Ансамбля не добились у публики подобной реакции. Предупреждение Андерсона оказалось пророчеством: «Нам всё это удавалось, но то, что делал Дон, казалось вызовом публике — «полюбите это» — а публика отказывалась. Им было очень трудно, потому что в них была какая-то тьма и какой-то странный демонстративный сюрреализм. Их освистывали, шикали, бросали в них что попало.

В большинстве случаев они попадали в очень неприятные ситуации. Я бы не сказал, что это был конец всему, но было близко.»

В своих интервью Ван Влит говорил, что он считает Андерсона «милым человеком», и что они хорошо ладят. Однако ни он, ни остальные участники Jethro Tull не попали под влияние Ван Влита так, как попал Волшебный Ансамбль — правда, Андерсон видел, что другие были «совершенно им загипнотизированы». Их рабочие отношения вскоре были подвергнуты испытанию — однажды ночью Ван Влит, чей режим был мягко говоря, необычен, позвонил Андерсону, разбудил его и попросил о встрече. Просьба была отвергнута. Нужно сказать, что гитариста Tull Мартина

Барре Ван Влит всё же привёл в полнейшее замешательство. Андерсон: «Дон просто окатил его с ног до головы, как трёхмачтовая шхуна на всех парусах.» Ван Влит подружился с Джеффри Хаммонд-Хаммондом и даже простил его за то, что он удрал с его цилиндром с обложки *Trout Mask Replica,* который выставлялся на обозрение в офисе Warner Brothers. Но когда Ван Влит пытался спровоцировать конфронтацию, говоря, что может в любое время переманить его в Волшебный Ансамбль, прагматичный Андерсон отказывался вступать в пререкания: «Если Дону не удавалось управлять людьми, он становился одержим раздражением за то, что он этого не может. Вокруг него попадались люди, не поддавшиеся на это, и тогда он сходил с ума. Нужно примириться с тем, что в нём есть что-то от полковника Тома Паркера, что-то от Барнума и Бэйли, что-то от духа, проложившего путь на Запад железным дорогам, от духа, который вёл колонны фургонов. А за этой частью бифхартовского неистового характера, этой очевидной кипучей уверенностью, есть маленький элемент глубокого чувства небезопасности.»

Андерсон также ближе узнал Волшебный Ансамбль, и не мог понять, что заставляло их мириться с доминирующим контролем со стороны Ван Влита и со своим нищенским образом жизни.

«Более всех это расстраивало Бостона и Харклроуда», — вспоминает он. «Они очень любили парня, но их это сильно задевало. С другой стороны, нельзя было не удивляться их наивности. Я помню, тогда мы думали, что эти ребята выкладываются до конца не потому, что Дон их грабит, а потому, что у них просто нет денег. Они каждый вечер выходили на сцену, играли перед всеми этими людьми, им очень долго обещали деньги, еду и одежду, но у них ничего не было. У них не было ни одной лишней тряпки, никакой настоящей собственности, они жили кое-как, их в буквальном смысле кормили крохами со

стола.»

В конце года, во время завершения работы над альбомом, Дэвид Ренсин из Rolling Stone взял у Ван Влита интервью. Теперь ему надо было быть готовым во всеоружии встретить обвинения в «коммерциализации»: «Поверьте мне, на этом альбоме я не пошёл ни на малейший компромисс. Конечно, перемены кое-кому придутся против шерсти — но я надуваю всех их, потому что играть эти дела мне нравится больше, чем *Trout Mask Replica.»* Понятно, он был уверен в способностях группы, и его гордость за них проявилась в утверждении, что они «недосягаемы ни для кого на этой планете.»[237]

Ван Влиту нравилось часами разговаривать по телефону, болтать с поклонниками после концертов, завязывать разговоры с незнакомыми людьми на улице. Но какой-то его части было нужно уйти от них и найти своё собственное чистое место вдали от орд людей, которых, по его словам, ему приходилось «нянчить». Казалось, ему доставляло больше удовольствия общаться с деревьями около коммунального дома группы близ Эврики: «Говорю вам, они точно что-то говорят. Но нужно потрудиться, чтобы их услышать. У меня дома есть много коз, лошадей, коров, кошек, собак. Там питаются и многие другие животные: еноты, койоты, даже барсук — прекрасный, крепкий, забавный зверь. От животных можно многое узнать. Люди научились каратэ у кошек. Движения рук в каратэ один в один совпадают с движениями кошачьих хвостов при встрече.»[238]

Харклроуд даёт своё описание места, где жила группа: «Это было абсолютно великолепное имение. Сто акров на утёсе с видом на Тринидадский залив. Дома были фактически хижинами, но большими и вполне чистыми. Жильё что надо. Их было три или четыре — все связаны воедино, а платили мы в месяц жуткую сумму в 400 долларов. Женщина, которой принадлежало поместье, занималась объездкой лошадей, и там действительно был Мистер Эд — говорящая лошадь из телешоу начала 60-х. Был и огромный козёл, привязавшийся к Марку и Лори. Что касается рассказов [Дона]: это хорошо, что они проходят мимо того факта, что в имении была пара козлов, но я бы не сказал, что там был какой-то особый медведь, говоривший Дону «привет».»

Если всё было и не совсем так, как рассказывал Ван Влит, то ему во всяком случае так больше нравилось. В его цитате слышна глубокая тоска, заметная в некоторых его песнях, которая может перерасти в печаль или взорваться гневом при описании того, как естественное совершенство было испорчено людьми и как людям вместе с животными приходится терпеть негативные последствия этого. В таком же духе он говорил с Патриком Карром из

Crawdaddy: «Я видел человеческое сердце в большом шкафу для бумаг, я видел улыбку Бьюика-Риверы. Современный человек всё ещё хочет куда-то переходить, но он переходит в очень уединённых областях — а не в добрых областях, как дельфины, сливающиеся на горизонте с солнцем. Метаморфозы человека не связаны с песком, солнцем и водой. Мне кажется, нужно, чтобы побольше детей играли с пирожками из песка, но теперь с этим уже кончено.»[239]

В конце 1972 г. на сцене вновь появился гитарист Алекс Сент-Клер. Может быть, уже начало сказываться напряжение от постоянной жизни в шкуре Капитана Бифхарта, но в разговоре с Эллиотом Уолдом из Oui Ван Влит был необычно склонен к раскаянию. Он так отозвался о первом составе Волшебного Ансамбля: «Я животное. Человек-животное, но в моём случае, наверное, животным быть лучше, чем человеком. Это животное рисует, животное делает музыку. Человеческая часть меня теряет одну из лучших групп, которая только была на свете [оригинальный Волшебный Ансамбль], потому что настроена на «творческое заявление»». Дальше он называет себя «болваном», объясняя причины, по которым захотел заниматься авангардной музыкой — «холодным местом, где иногда находишь в тучах сосульки» — дело в своекорыстии, проявленном им в 13 лет, когда он бросил заниматься искусством. Он сказал, что сожалеет о том, что пытался «лепить» людей в этой группе. Ко всему прочему, он выдвигает такую точку зрения, что Сент-Клер оказал большое влияние на Хендрикса. Так или иначе, рождается подозрение, что во время интервью Сент-Клер сидел рядом с ним.

Кроме того, он сделал самое настоятельное заявление о том, что он в группе не главный: «Я — в группе. Я не Капитан Бифхарт с группой, прячущийся под капюшоном «таинственного человека». Сейчас группа называется Капитан Бифхарт и Волшебный Ансамбль, а не Его Волшебный Ансамбль — всё равно это была не моя идея — и я рад этому. Я не хочу быть лидером никакой чёртовой группы — я просто хочу дуть.»[240]

Ян Андерсон видел Ван Влита в действии при беседах с журналистами на гастролях: «Смотреть на него было одно удовольствие. Просто невероятно. Он просто пригвождал их к стене — приводил их в полный ужас, а потом вёл интервью так, как ему хотелось.» Но как отметил Джон Пил, он, похоже, просто не мог удержаться от запугивания, что и было продемонстрировано в конце 1972 г. в телефонной беседе со слушателями на KHSU — радиостанции Университета Гумбольдта, находящейся в Аркате, Калифорния. Несмотря на плохую организацию, Ван Влит — воплощённое обаяние; он

невероятно терпелив. Звонит слушатель, представившийся просто Пако — он на грани нервного смеха, потому что не может поверить, что говорит со своим героем. Он говорит, что когда увидел Ван Влита на концерте в Вирджиния-Театре в Александере, Вирджиния, он почувствовал, что «моя жизнь только сейчас началась.» Ван Влит, совершенно невозмутимый, продолжает разговор, а после того, как Пако вешает трубку, говорит ведущему программы Ричу Студебекеру (он же Студебекер-Ястреб):

ДВВ: Милый парень.

РС: Да.

ДВВ: Как и ты, Студебекер.

РС: [в замешательстве] Ну, мне бы хотелось, чтобы Вы этого не говорили, но…эээ…он сейчас сказал… эээ… одну вещь…

ДВВ: Почему тебе бы этого хотелось?

РС: Что? О, я не знаю, это не имеет значения.

Более чем 30 лет спустя Фрэнк «Пако» Хебблетуэйт объясняет, как он попал на это шоу. «Наверное, К.Б. [Ван Влит] не пришёл в студию, где должно было состояться интервью, потому, что это был очень ненастный вечер. Когда Рич вёл разговор по телефону между мной в студии и К.Б. на другом конце провода, К.Б. предложил исполнить для нас "Old Black Snake". Закончив свою краткую версию этого старого блюзового номера, он объяснил, что пока он пел и играл на губной гармошке, телефон стоял у него на коленях. Разумеется, тогда ещё не было никаких практичных портативных телефонов или мобильников. После этого Рич пригласил слушателей задавать вопросы. Поскольку никто не звонил, у Рича появилась возможность сказать: «У нас есть вопрос от человека, который всю свою жизнь хотел поговорить с Вами.» Когда я задавал К.Б. какие-то вопросы, я производил впечатление глупого 22-летнего парня, только что выпившего одну за другой пять бутылок пива — потому что я и был глупым 22-летним парнем, только что выпившим одну за другой пять бутылок пива.»

В одном месте интервью Ван Влит упоминает о том, что в этот день он «не взял свою ноту». Хоть он и не любил упражнения, у него был ежедневный вокальный ритуал, во время которого он удостоверивался, что может взять, по крайней мере, свои нижнюю и верхнюю ноты. Он убеждал всех, что у него диапазон в 7,5 октав (такой диапазон охватывает клавиатура фортепиано), несмотря на то, что диапазон самых выдающихся натренированных певцов едва ли достигает шести октав. А если никто с этим не спорил, он утверждал, что мог бы дойти и до восьми, если бы бросил курить. Майкл Смозерман, игравший в

1974 г. в Волшебном Ансамбле на клавишах, имеет следующее мнение о вокальном диапазоне Ван Влита: «Если бы вы начали графически фиксировать самые верхние и самые нижние его ноты, то думаю, что в техническом смысле получилось бы три или четыре [октавы] — это весьма приличный результат. Но дело в том, что это по сути дела обман — он не может *петь* в этом диапазоне. Он может производить высокие и низкие шумы — от хрюканья до визга.»

В конце февраля 1973 г. Капитан Бифхарт и Волшебный Ансамбль начали четырёхмесячное турне по Канаде, Штатам и Англии. Ингбер в очередной раз ушёл, и должность гитариста вновь занял Алекс Сент-Клер. У Ван Влита было двойственное отношение к гастролям — он хотел, чтобы в это время его группа не слишком отвлекалась. Например, его мнение о Mahavishnu Orchestra Джона Маклафлина, для которого Волшебный Ансамбль открывал весной 1973 г. концерт в Уинтерленде, Сан Франциско, было совершенно пренебрежительное.

Как человек, чувствительный к переменам обстановки, он часто чувствовал себя на сцене неудобно — ему досаждали то свет прожекторов, то звук мониторов, и он быстро раздражался; таким образом к нему возвращалась юношеская враждебность к выступлениям. Из-за этих отвлекающих моментов он, бывало, пропускал места, когда ему нужно было вступать. Харклроуд: «Само собой, раньше он мог держаться в рамках, помнить слова и петь мелодию песни. Потом он всё потерял — это слышно по концертным записям.» Он говорит, что это сценическое напряжение временами было больно наблюдать. Но парадокс — Ван Влит был ещё и прирождённым шоуменом и мог всё привести в норму.

Гастрольный ансамбль был весьма сильным составом. В Волшебном Ансамбле присутствовала вновь открытая сексуальность — хотя чтобы заметить это, понадобился журналист-мужчина. Эндрю Минс: «В Волшебном Ансамбле есть мощная чувственность. Каким образом столь странные персонажи могут излучать такую сексуальность, можно только догадываться.» Эта группа была любимым гастрольным составом Харклроуда: «Мы начали кое-где «распускаться», у нас стало больше импровизации», — говорит он. «С Марком, игравшим [ранее] столь невероятно агрессивные линии, ничто не могло нас от этого удержать. Музыка поднималась, как шар, надутый гелием. Арт Трипп и Рой опускали её на землю. У нас всегда был громовой грув, и поэтому играть было гораздо более интересно.»

На концерте в Лондоне в апреле 1973 г. с Ван Влитом более или менее воссоединился Джон Пил. Он так описывает контекст:

«С течением времени мы стали вполне добрыми друзьями. Мы звонили друг другу — то я ему, то он мне. Потом произошёл один странный случай, когда он позвонил, а меня не было на месте — причём он считал, что я должен был знать, что он позвонит. Он почему-то сильно оскорбился и мы не разговаривали примерно два года. Потом он начал очередное турне, я освещал его, и он как-то узнал, что я там. Это было чудно. Зал The Rainbow; я купил билет и сел в задних рядах. А он сказал: «Я хотел бы посвятить эту вещь нашему другу Джону Пилу, который находится здесь.» Он не сказал — ряд L, место 14, но то был один из тех случаев, когда [я подумал]: «Откуда он знает?»»

ЧТОБЫ БЫТЬ НЕНОРМАЛЬНЫМ, НЕ НУЖНО БЫТЬ НЕНОРМАЛЬНЫМ

ТК: Наверное, у него от интуиции было немеряно проблем. В его жизни были юристы и всё прочее. Да или нет?

МБ: Точно.

ТК: Как я это узнала? Я знала, что раз он интуитивный человек, значит, он экстрасенс и у него есть способность проникать в суть вещей. Это может быть прекрасным даром, если ты работаешь с этим самостоятельно. Если ты работаешь с этим с другими людьми — в любой области — и реагируешь на них… Он реагирует на то, что видит своим внутренним глазом, а из этого не может получиться ничего, кроме проблем.

Разговор автора с гадалкой по картам Таро Тришей Карни, Кэмден Лок, Лондон, май 1995.

Такой парень, как Бифхарт, настолько пугает или приводит в священный ужас практически любого, что на свете, наверное, нет никого, кто смог бы, фигурально выражаясь, надрать ему задницу — и это очень плохо.

Лестер Бэнгс. New Musical Express. 1 апреля 1978.

Clear Spot должен был обеспечить Капитану Бифхарту и Волшебному Ансамблю прорыв в рок-мэйнстрим и сделать их такой художественно-коммерческой силой, с которой нельзя было бы не считаться. Альбому не удалось ни то, ни другое. Тогда Ван Влит ушёл с Warners/Reprise, при этом утверждая, что контракт

просто закончился, и между сторонами не было никакой враждебности. Билл Шумоу также решил уйти, тем самым ускорив дальнейшие перемены. Ван Влит получил контракт с Mercury — эта фирма должна была выпускать его музыку в Северной Америке. В качестве одной из причин такого хода он приводил такое объяснение: к компании его привлекли «эти маленькие быстрые крылья на ногах рекламного человечка Mercury». В Британии он подписал договор с только что созданной компанией Ричарда Брэнсона Virgin Records, которая быстро превратилась из фирмы, рассылающей по почте уцененённые товары, в самый хиповый лейбл Англии.

Удачным обстоятельством для Virgin стало то, что одним из их первых релизов стал дебютный альбом Майка Олдфилда *Tubular Bells* — после коммерчески медленного старта он в конце концов стал продаваться в гигантских количествах. Гонорары от *Tubular Bells* стали для Virgin финансовой «подушкой безопасности», дав фирме возможность проводить предприимчивую и временами рискованную политику. Она вскоре стала рынком сбыта для прогрессивно-экспериментальных групп типа Hatfield & The North, политических радикалов Henry Cow и пионеров немецкой экспериментальной музыки Tangerine Dream. Она укрепила свою репутацию самой крутой фирмы, выпустив шедевр краутрока от группы Faust — *The Faust Tapes* и альбом *Camembert Electrique* эксцентричной англо-французской рок-коммуны Gong по цене 49 пенсов за альбом (столько в те времена стоила сорокапятка). Ко всему прочему, глава Virgin Records Ричард Брэнсон был давним поклонником Капитана Бифхарта (по слухам, он также пытался заполучить к себе Заппу — без сомнения, это вывело бы их соперничество на новые уровни интенсивности). Вся эта ситуация казалась идеальным трамплином для продуктивной новой эры в карьере Бифхарта, однако обернулась катастрофой.

В попытке добиться успеха, до сих пор ему не дававшегося, Ван Влит решил отдаться в руки команды менеджеров — Энди ДиМартино и его брата Дэйва (он же Оджи). Они получили известность как продюсеры сорокапятки группы The Cascades "Rhythm Of The Rain"; они же были и менеджерами группы. Ранее они также были менеджерами Гэри Пакетта и The Union Gap, известных своим синглом "Young Girl" — еле-еле закамуфлированным рассказом о человеке, настолько сексуально измученном некой малолеткой, что он доходит до грани совершения незаконного действия; всё это было наложено на прекрасную поп-мелодию. В 1968 г. песня возглавляла английский хит-парад. Братья также были известны как

неразборчивые в средствах энергичные деловые ребята, но в тот момент Ван Влит был рад последовать за кем угодно. Члены группы, до сих пор связанные контрактом с Ван Влитом через God's Goofball, были если и не довольны, то по крайней мере готовы согласиться на всё, что ни подвернётся. В работе над набором посредственных песен, впоследствии ставшим альбомом *Unconditionally Guaranteed,* им определённо нехватало энтузиазма. Билл Харклроуд даёт следующую прямую оценку того периода: «Сам материал был, конечно, плох, но не настолько плох, как то, что в конце концов получилось в студии. Там была пара мелодий или моментов, которые могли бы выйти ничего, если бы мы были по-настоящему увлечены этим. Но обстановка была совсем никуда не годная. Мы думали только о том, когда нам заплатят. Дон разъезжал в новой машине, а мы жили в своей хибаре.»

Ван Влит звучал приглушённо и отвлечённо, а музыка оставляла впечатление, что он сбивается с пути. Он даже отказался от своей тоталитарной хватки в авторских правах — под каждой вещью стояли имена Ван Влита и Энди ДиМартино. Джен также имела треть в общем кредите — судя по всему, таким образом Ван Влит сохранял за собой две трети авторского гонорара. И Энди ДиМартино, и Ван Влит говорили участникам группы — которые помогали в аранжировках музыки — что они в конечном итоге получат авторские кредиты, но посреди развивающихся затруднений о них в очередной раз было забыто.

Редко когда альбом крупного артиста носил столь ироничное заглавие, как этот — «Безусловная Гарантия». Обычно (хотя и не исключительно) он списывается со счетов как полностью провальная попытка добиться коммерческого успеха. В комментариях CD-переиздания *Safe As Milk* Найджел Кросс присоединяется к маленькой группе апологетов, заявляя: «Такая лирическая баллада белого соул, как "I'm Glad", доказывает, что альбом 1974 г. *Unconditionally Guaranteed* с его приятной простотой был не намеренным отступничеством, а просто экспериментом с идеями, носившимися в воздухе с начала 60-х.»[241] Бен Уотсон в своей книге *Фрэнк Zappa: Негативная Диалектика Пудельной Игры* описывает альбом как «блестящую квинтэссенцию гипнотической поп-музыки, обычно списываемую со счетов как отступничество».[242] Он расширил этот свой взгляд в журнале The Wire, придя к заключению, что те, кто отвергал альбом, были «глухими кретинами».[243]

В 1993 г. Ван Влит — уже десять лет не занимавшийся музыкой — был спрошен Ко Де Клотом, есть ли среди его музыки что-нибудь такое, чего он не хотел бы ставить в эфир. Он высказался против любой вещи, продюсированной братьями

ДиМартино. «Они всё испортили»,[244] — объяснил он.

После этой интерлюдии — коммерческого прорыва Ван Влита — во время которой он произвёл на свет *Unconditionally Guaranteed* и его второсортного последователя *Bluejeans And Moonbeams,* у Ван Влита больше не находилось добрых слов об этих двух альбомах. В более поздних интервью он проявил к ним настолько несерьёзное отношение, что посоветовал покупателям вернуться в магазин и потребовать деньги назад — а если у них ничего не выйдет, он приедет к ним домой и сыграет бесплатный концерт. Он также предложил следующее объяснение: он, мол, просто пытался заработать денег для группы. «Я не хотел этого делать», — сказал он три годя спустя, рассказывая обо всём этом эпизоде Джону Грею из Sounds. «Я сделал это для них — за то, что они одолжили мне свои пальцы.»[245] Каковы бы ни были мотивы, заставившие Ван Влита предать своё искусство в этот (к счастью, короткий) период, одно можно утверждать наверняка — все, кто в этом участвовал, только портили дело.

Позже Ван Влит отклонял негативную критику, обвиняя Волшебный Ансамбль в том, что они отказались позволить Эллиоту Ингберу играть на *Unconditionally Guaranteed* — но совершенно невозможно представить, чтобы его присутствие что-либо изменило. Рой Эстрада ушёл, вернувшийся Алекс Сент-Клер взялся за ритм-гитару, Марк Бостон перешёл на бас. На клавишах играл Марк Марчеллино; кроме них в альбоме участвовали два музыканта, не заявленные в качестве членов Волшебного Ансамбля. Это были Энди ДиМартино, время от времени игравший на акустической гитаре, и «первоклассный солист» — Дел Симмонс на тенор-саксофоне и флейте. Симмонс был интересным добавлением к музыке — не в малой степени потому, что ему был 51 год. Ко всему прочему, он был школьным учителем, имел консерваторское образование и играл с Гленном Миллером — правда, Ван Влит предпочёл создать ему более крутую репутацию: он говорил, что Симмонс играл не с Гленном Миллером, а с Чарли Паркером.

Весной 1974 г. Ван Влит и Симмонс за кулисами рассказывали Биллу Габбинсу о том, как Симмонс попал в группу. Габбинс изложил их версию событий в журнале Exit:

ДВВ: Мы гуляли в лесу, он играл на кларнете, я — на губной гармошке, и из отверстия его дудки вылетела космическая частица и озарила его разум. Разве не так было?

ДС: Да, всё так. Что тут толковать.[246]

На самом деле, его привёл в группу Энди ДиМартино — по той причине, что он возглавлял некий свинг-оркестр, игравший в стиле Бенни Гудмена и свободный от всяких космических частиц.

У ДиМартино было немало времени привыкнуть к стилю Симмонса, потому что оркестр регулярно играл в одном из его любимых ресторанов.

Unconditionally Guaranteed вышел в Англии в апреле 1974 г. На рекламных фотографиях в музыкальных изданиях похудевший Ван Влит, сжимавший в кулаках пачки долларов, смотрел в сторону от объектива. Без сомнения, это должно было быть «ироничным» заявлением, упреждающим упрёки в «отступничестве», но, к сожалению, ирония в поп-музыке множество раз понималась неправильно — да и, честно говоря, он *на самом деле пытался* перейти в другую партию. Сопроводительная надпись гласила: «Чтобы быть ненормальным, не нужно быть ненормальным». Что ж, пусть будет так — но эта пластинка ненормальной не была.

Альбом начинается на достойной уважения ноте, с лощёного болотного попа песни "Upon The My Oh My", в которой Харклроуд расходится вовсю с блестящим жгучим соло. Вообще, его игра — это один из немногих искупающих моментов альбома. Все остальные музыканты играют квалифицированно; да материал и не требует от них ничего большего. Тенор-саксофон и записанная наложением духовая секция Дела Симмонса звучат здорово, однако его флейтовые партии «с придыханием» — это просто заурядные роланд-киркизмы. Эта группа всё ещё была Волшебным Ансамблем, но волшебство было на исходе.

Текст Джен Ван Влит к "Blabber 'N Smoke" с *The Spotlight Kid* был резко-лаконичен, но здесь кооператив Дона и Джен по сочинению любовных песен — если, конечно, таковой вообще имел место — звучит банально и неискренно. Что и говорить — они были не The Carpenters. "Sugar Bowl" — это фарсовая поп-песня, и больше про неё вряд ли можно что-то сказать. А стихи о мальчиках и девочках, «знающих, что они шалуны», но «любящих эту сахарницу», просто феноменально пусты. Правда, ходили слухи, что песня о кокаине. Очевидцы вспоминают, что на сцене во время последовавших гастролей Ван Влит декламировал стихи перед исполнением песни, в манере, явно намекающей на то, что в этой сахарнице было кое-что покрепче сахара. Если это действвительно так, то это просто одна из худших наркотических песен всех времён.

Харклроуд вновь украшает фанковую, но слабую вещь "New Electric Ride", в которую каким-то странным образом попала линия бас-гитары из "Fallin' Ditch" *(Trout Mask Replica)*. И тут вся проблема этого альбома встаёт перед нами в ярком свете. Сборник песен, на котором Ван Влит спел бы десять высококачественных поп-вещей на основе соула и блюза, был бы

прекрасной перспективой — на таких песнях, как "Call On Me" и "Too Much Time" он доказал, что может выполнить такое требование вполне уверенно. Однако недоработанные песни на *Unconditionally Guaranteed,* построенные на нескольких очевидных аккордных прогрессиях, не смогли даже приблизиться к этому идеалу. «Виниловый эквивалент творожной диеты», — так подытожил всё это Джон Эллис.

В сравнении с обезоруживающим раскрытием души на "Blue Million Miles" с *Clear Spot* песня "Magic Be" поистине смехотворно-вульгарна. «Волшебная пчела, я вручу тебе волшебный цветок» — вот пример уровня чувства и словесной игры (bee — be), который может нам предложить Ван Влит. Его вокал на протяжении всего альбома нельзя назвать иначе, как посредственным, а эту песню он поёт с искренностью, которая, несомненно, порождалась самыми лучшими намерениями, однако звучит фальшиво и неловко. Более эффектно он напрягает гортань в "Happy Love Song", которая фактически представляет собой деклассированный второсортный Stax — от вокала в стиле Отиса Реддинга до многодорожечной духовой секции Симмонса. В исполнении "Full Moon Hot Sun" опять-таки чувствуется что-то вымученное и неудобное. Музыка неестественно-ходульна; кажется, что от сверхуверенного куража *Clear Spot* её отделяют целые века. И если муза Ван Влита, судя по всему, выдохлась, то и исполняются песни с ощутимым недостатком энтузиазма.

"I Got Love On My Mind" — это успешное упражнение в невыносимой банальности; самая невоодушевлённая песня из всех, написанных Ван Влитом. На фоне бесконечной четырёхаккордной секвенции он заявляет, что его разум занят любовью, и он никак не может решить, кого ему любить; Харклроуд при этом тщетно пытается сделать песню хоть сколько-нибудь интересной. Арт Трипп выдаёт несколько неплохих барабанных фигур, но Марк Бостон играет неуклюжие тупые ходы, которые могла бы изобразить любая посредственность того времени. Группа, ещё год назад совершенно недосягаемая, внезапно зазвучала как компания законченных неудачников.

"This Is The Day" и "Lazy Music" настолько бессодержательны, что по их поводу не стоит вдаваться в детали; скажем лишь, что вторая из них вполне оправдывает своё название («Ленивая музыка»). Однако если бы все вещи были сделаны на уровне звключительной песни "Peaches", то получилась бы по крайней мере достойная пластинка второго эшелона. Это прямолинейный ритм-энд-блюзовый номер, но группа сообщает ему некую жизнь — гитары Харклроуда и Сент-Клера высекают друг из друга искры, а ритм-секция сбрасывает с себя апатию. Вклад Симмонса

также впечатляет — его духовая группа из одного человека к концу песни расходится вовсю, и Ван Влит помогает ей блюзовой партией губной гармошки. 31 минута 22 секунды — и всё.

До этого момента творческие процессы Ван Влита подстёгивались его открыто заявляемым желанием делать музыку, «которая бы расширялась, вместо того, чтобы заботиться».[247] С первого взгляда это кажется жёстким и бесчувственным заявлением, которое тем не менее совершенно осмысленно. Слишком большая забота о потребностях публики может помешать артисту. Прежде всего, необходимо точно угадать эти потребности. А если продолжать давать публике одно и то же, то ты не сможешь развиваться, а она с не меньшей вероятностью соскучится и станет слушать что-нибудь другое. В этой тактике есть сколько угодно места для ошибок. Любой музыкант, представляющий из себя нечто большее, чем коммерческий продукт, обычно хочет держаться своего пути — не заботиться ни о чём или только о себе, своей группе, своём искусстве; это, по крайней мере, ничем не ограничивает самовыражение. На *Unconditionally Guaranteed* в музыке Ван Влита чувствуется некая видимость заботы — но неясно, о ком. Можно сказать, что это щедрость духа, но всё равно чувствуется какая-то вымученность. Вскоре после выхода альбома в интервью Джиму Броуди из Rolling Stone Ван Влит так объяснил свой новый подход: «Смысл того, что я говорю, не изменился — это просто дружественное приложение ко всему прочему.»[248]

Любому, кто следит за музыкой некого музыканта из-за её своеобразного характера или уникальности — а не из пустой прихоти или из-за рыночно-стратегического надувательства — интуиция всегда подскажет, когда любимец начинает его подводить. Знатоков творчества Ван Влита привлекают уникальные качества этого творчества, и большинство их смотрели на *Unconditionally Guaranteed* в лучшем случае как на помрачение разума, а в худшем — как на нервно курлычащего в ожидании Рождества индюка.[249] Потенциальное сообщество поклонников, на которое был нацелен альбом, не проявило к нему никакого интереса.

Однако реакция прессы никоим образом не была чисто негативной. Некоторые критики старались понять альбом, другие сразу же его возненавидели, третьих результат просто обрадовал. Роб Партридж из Melody Maker сильно расхвалил его, придя к удивительному заключению — «последний альбом Бифхарта *Clear Spot* был сигналом к переменам, но с новым альбомом *Unconditionally Guaranteed* он наконец сделал это. Волшебный Ансамбль редко звучал лучше, чем здесь.»[250]

Стив Пикок в рецензии для Sounds был более осторожен. Ему показалось, что если бы Волшебный Ансамбль не был в хорошей форме, то не получилось бы ничего особенного; новый альбом понравился ему больше, чем *Clear Spot.* Однако он сомневался в том, понравится ли он широкой публике. Журналист New Musical Express Ян Макдональд сравнил альбом с плохо принятой работой Боба Дилана *Planet Waves* — по причине «смущающего отсутствия содержания».[251] Лестер Бэнгс, по своему обыкновению, высказался более прямо — несколько позже он высказал мнение, что альбом «чуть было совсем не прикончил его музыку».[252]

Unconditionally Guaranteed не вошёл в хит-парады ни Англии, ни Америки — следовательно, план не дал ожидаемых результатов ни в одном отношении (правда, Ван Влит утверждал, что этот альбом принёс ему больше денег, чем все его предшественники — вполне возможно, потому что контрактная сторона дела теперь была менее запутана). К тому же это была первая артистическая неудача в его карьере.

Понятие Ван Влита и Энди ДиМартино о том, каков должен быть коммерческий продукт, на поверку оказалось не более чем неудачным пересмотром прежней политики. Их стратегия была похожа на поведение тех авантюристов из менеджерских компаний, которые круглый год помещают объявления на последних страницах музыкальных газет в спешных попытках собрать группу и прокатиться на спине последней загоревшейся звезды. В начале 80-х Yazoo — дуэт «синтезатор-певица», отметившийся целой серией хитовых сорокапяток — вызвал к жизни объявления примерно такого содержания: «Требуются: мужчина-синтезаторщик и певица для создания группы по типу Yazoo». Этот дуэт — если он вообще когда-либо собирался — исчез без следа. Так и кажется, что музыка на *Unconditionally Guaranteed* могла бы быть сделана при помощи размещения такого объявления: «Требуется: облегчённый вариант Капитана Бифхарта и Волшебного Ансамбля для постоянных выступлений в пиццерии и возможной записи».

Ван-влитовские широко разрекламированные разломы «кататонического состояния» и «музыка без колыбельных» были похоронены в результате этого крутого идеологического вольтфаса. Если говорить его словами, это была с его стороны дань кататонии. Со смешанным чувством великодушия и высокомерия он теперь превозносил достоинства таких людей, как Мик Джаггер и Род Стюарт — которых считал новой оппозицией — но в конце концов приходил к выводу, что никто до сих пор не делал рок *по-настоящему,* потому что ни у кого не было настоящего голоса. Он признался даже в том, что ему

нравятся аэрозольная соул-музыка The Stylistics и приятная «манная кашка» Дэвида Эссекса. С ним явно что-то происходило.

Ван Влит всегда хотел быть самостоятельной звездой, живущей по своим законам, но оказалось, что та вера в самого себя, которая довела его до откровенной тирании, увяла и умерла. Почему же ему теперь не заработать денег, вместо того, чтобы быть одновременно любимчиком музыкальной прессы и нищим? Он утверждал, что вложил в Волшебный Ансамбль 400 тысяч долларов, а теперь не может купить холста для рисования. Он хотел получить свою долю. Джон Эллис дал следущее краткое резюме стоящей перед ним дилеммы: «Эта позиция «Я хочу себе Роллс-Ройс» испортила его карьеру так серьёзно, что исправить положение стало возможно лишь недавно; очень жаль, что вообще приходится делать выбор между финансовой стабильностью и свободным самовыражением. Большинство хоть сколько-нибудь оригинальных американских артистов сталкиваются с этим выбором каждый день.»[253]

Несмотря на плохой приём альбома, предстоящее турне по Англии и Америке ожидалось с нетерпением. Концерты Волшебного Ансамбля в последние пару лет были сделаны на таком высоком уровне, что при живом исполнении в песнях из *Unconditionally Guaranteed* могло обнаружиться кое-что большее. Но в самый последний час все участники Волшебного Ансамбля решили уйти — их бунт почти точно совпал с датой выхода альбома. Харклроуд и Бостон были уже на середине своего третьего десятка, и их растущее неповиновение Ван Влиту позволило им дать выход возмущению, накапливавшемуся годами. Финансовая ситуация уже давно была невыносимой, и хотя группа ничего не получила за гастроли 1973 года, они считали, что у них есть основания предполагать, что деньги от них утаиваются. Каково бы ни было истинное положение дел, они были сыты по горло.

Это был драматический шаг, и его эффект был усилен ещё и тем, что группа молчала несколько месяцев, прежде чем вынести на публику свои неприятности. В пресс-релизе, запущенном в обращение перед самым выпуском *Unconditionally Guaranteed,* Ван Влит заявлял, что Харклроуд настолько хороший музыкант, что если он вдруг уйдёт, Ван Влит последует за ним. Если бы он попытался, ни Харклроуд, ни остальные не приняли бы его назад. Фактически он был уволен своей собственной группой, которая продолжила играть и записываться под именем Mallard. Он был убит наповал. В 1994 г., в письме в журнал MOJO, Джон Френч вспоминал, что Ван Влит показался ему совершенно «разбитым человеком».[254]

Имея преимущество ретроспективного взгляда длиной в 25 лет, Харклроуд так объясняет их окончательное сложение полномочий в конце «грязной дорожки», которая привела к *Unconditionally Guaranteed:* «Это произошло потому, что мы становились сильнее, а он — слабее, и для того, чтобы группа распалась, понадобился целый переходный период. Не бывает так, что ты просыпаешься на следующий день после семилетнего промывания мозгов и говоришь: «Ну всё, меня тут больше нет.» На самом деле произошёл естественный переход, типа: «Музыка дрянь, эти парни [братья ДиМартино] ползучие гады, а у Дона уже больше нет сил.» Перед уходом мы как бы катились с горки. Во всей этой ситуации были просто чудесные моменты: творческий дух, сила личности, то, чему я научился в плане артистического — не музыкального — мышления. Если бы там была по-человечески тактичная, сочувственная обстановка, то, наверное, было бы здорово оставаться там и дальше. [Но] для меня, наверное, более здравым решением было уйти — я ведь стольким пожертвовал в эмоциональном и личном смысле.»

Ван Влит был вне себя, но нанёс ответный удар. Нику Кенту из New Musical Express: «Пять дней — *пять дней,* парень! Вот всё, что они мне дали. Прямо перед тем, как нам ехать на гастроли. Правда, я знал, что это случится. После *Trout Mask Replica* я сказал им, что это случится. Я научил их всем нотам, что они играли, отрежиссировал каждое их движение, и вот как они мне отплатили! Пять дней, парень — *пять дней,* чтобы найти полностью новую группу.

«Вот Зут-Хорн-Ролло — он был хорош. Фактически он становился одним из лучших, но когда ты становишься чертовски хорошим, ты не только очертеваешь, ты сам становишься как чёрт. Понимаешь, про что я? Нет? И он никогда не сможет снова так играть без моего присмотра. Никак.

«То есть, если бы их волновало то, что их кто-то делает марионетками, им нужно было так и сказать, а не заставлять меня верить в обратное. Но опять же — кто, чёрт возьми, лучший кукловод, чем я? А?»[255]

Не пожелав отменить гастроли, Ван Влит поехал рекламировать *Unconditionally Guaranteed* со спешно собранным случайным Волшебным Ансамблем. Одним из участников был клавишник Майкл Смозерман — сейчас он занимается сочинительством и продюсерством в Нэшвилле. Его группа Buckwheat, менеджером которой был Энди ДиМартино, только что распалась, и он был готов на всё ради работы. Ему слово: «Они [братья ДиМартино] были итальянцами из Бруклина, носившими кожаные пальто и шляпы-федоры. Форменные

гангстеры. Я жил в кладовке над студией звукозаписи в Голливуде. У Энди ДиМартино была через несколько дверей контора. Он был продюсером-издателем-писателем-маляром — всего понемногу. Он имел в Голливуде репутацию пробивного деятеля. Он был хороший парень. И вот он пришёл ко мне и сказал: «Я уговорил Капитана Бифхарта взять меня менеджером и продюсером — мы собираемся добиться коммерческого успеха, и мне нужно собрать группу.»»

Смозерман и Дин Смит, тоже участник Buckwheat, только что получили работу из агентства — вместе с какими-то другими музыкантами они должны были аккомпанировать певцу Билли Джо Ройялу. В 60-е у него были кое-какие хиты, но теперь он пел в ресторанах. Контракт с Билли Джо Ройялом оказался настолько плохо оплачиваемым, что Смозерман уговорил музыкантов пойти вместе с ним к ДиМартино. «Работа у Дона всё-таки должна была оплачиваться немного лучше, так что мы сказали Билли Джо, что увидимся как-нибудь потом. Я взял с собой весь этот состав и нас наняли на должности нового Волшебного Ансамбля — *ложного* Волшебного Ансамбля.»

Смозермана до сих пор забавляет то, как разворачивались события. «Парень, это был просто цирк — сумасшедший дом в руках его обитателей, сплошное безумие. Я знал, кто он такой, но, честно говоря, не думаю, что слышал какие-нибудь его песни. А сам Дон чувствовал себя во всей этой ситуации очень неудобно. Серьёзно — идея сделать Дона Ван Влита коммерчески успешным артистом в том смысле, который мы вкладываем в слово «коммерческий», была полным абсурдом, потому что у него уже была своя карьера.»

Группа разучила кое-что из нового материала и несколько старых фаворитов — "Mirror Man", "Big-Eyed Beans From Venus" и "Electricity". Смозерман: «Он просто пел их нам, а мы играли то, что, как нам казалось, подходит. А после того, как мы выучили их по-своему, через много лет я услышал те пластинки, с которых они были взяты — то, что играли мы, даже близко не было похоже на то, что играли другие ребята.»

Состав нового *ложного* Волшебного Ансамбля был следующий: Дел Симмонс; Смит и Смозерман; гитарист Фаззи Фускальдо, только что из группы Baby Huey And The Babysitters; Пол Уриг из группы Бобби Джентри на бас-гитаре; барабанщик Тай Граймс, который играл с Rick Nelson's Stone Canyon Band.

К чести Ван Влита нужно сказать, что он — также и из гордости — всячески хвалил свою случайно подобранную группу. Он сказал Нику Кенту, что перед гастролями у них было всего четыре репетиции, но группа играет очень хорошо, что он научит

новую группу всему, что знает, и что слайд-гитарист (Смит) может быть «одним из лучших». Всё ещё чувствуя рану, нанесённую дезертирством старой группы, он отметил, что новички «хотят учиться», в то время как оригинальному составу «было всё равно».[256]

В конторе Энди ДиМартино у Ван Влита взял интервью Джим Броуди из Rolling Stone. Проявляя типичный энтузиазм по отношению к тем, с кем он работал в данный момент, Ван Влит казался очень оптимистично настроенным. Он сказал, что саксофонная игра Дела Симмонса «требует образных средств», и что теперь он может поэкспериментировать со своими идеями для гобоя и пикколо. Он объяснил, как всё сложилось: «С момента выхода *Clear Spot* я работал над тем, чтобы сделать такую музыку, которую могли бы слушать все. Должен признаться, мне кажется, что в отношении той, другой музыки, что я играл, я был весьма эгоистичен. Но до нынешнего времени у меня никогда не было настоящего продюсера… Теперь я захотел, чтобы меня *продюсировали.*

«Я застрял в каких-то странных фантастических категориях — всё потому, что кому-то нужно было объяснять, что это такое мы делаем. Например, *Lick My Decals Off, Baby* я сделал, чтобы сказать людям, что нужно сорвать с себя все эти фальшивые ярлыки и всё, что их окружает. То есть, строго сказать: «Это старое, а это — новое» — это безумие. То есть, реггей для жителей Ямайки не новость. Кто-то в каком-то офисе думал, что это ему угрожает. И они прилепили на это наклейку. Я уже не большое мерзкое страшилище — нет, уже нет.»[257]

К сожалению, Ван Влит выглядел цирковым медведем, выпихнутым на арену своими неразборчивыми владельцами — с тем отличием, что он добровольно включился во весь этот фарс. Отдав свой контроль над студией в руки Темплмена на *Clear Spot,* сейчас он смирился с неизбежностью того, что придётся отдать в чужие руки свою карьеру — если он собирается пожать те дивиденды, которые должна принести эта стратегия.

В этом случае неудивительно, что в присутствии своих менеджеров он казался смирным, даже запуганным. Если раньше практически каждое интервью Ван Влита было бурной смесью афоризмов, здравого смысла и бессмыслицы, то на совместном с братьями ДиМартино радиоинтервью во время гастролей 1974 г. они заполняли все пустоты в разговоре деловыми терминами и предполагаемыми цифрами продаж, доходя даже до сумасшедших утверждений о том, что новый Волшебный Ансамбль — на настоящий момент лучшая американская группа. Ван Влит тихо слушал их речи на заднем плане и ждал, когда ему дадут знак

продолжать беседу.

Гастроли начались в апреле 1974 г. в Торонто, а в следующем месяце продолжались в Англии. В начале их английской части Ван Влит дал чрезвычайно откровенное интервью Стиву Лейку из Melody Maker. Его реакция на критические замечания по поводу недавних концертных выступлений в Штатах и Европе была весьма сердитой.

«Послушайте, ведь то же самое было и с Диланом — разве нет? Я постоянно меняюсь. Они не хотят, чтобы у меня были деньги. От меня хотят, чтобы я был их маленьким домашним поэтом. Мне кажется, единственные люди, которым вообще нравилась наша группа, были писатели. У нас была группа для писателей. Средний человек относился к ней, как к какой-то новинке — как к пепельнице из бриллиантов. Но мне нужна большая аудитория. Я хочу обнять весь мир. Почему нет? Почему я не могу быть блондином?»[258] Кроме того, он сказал, что бросает солировать на саксофоне, потому что его соло разгоняли людей с концертов, и что он наконец открыл размер 4/4 — который прежде был для него анафемой.

На английских гастролях Капитана Бифхарта и Волшебный Ансамбль поддерживали ещё одни клиенты Virgin — Henry Cow. Ван Влит иногда начинал выступление со своеобразного объявления — он говорил, что сегодня необычный материал будут играть Henry Cow, а Волшебный Ансамбль даст публике рок-н-ролл. Что самое странное, по утверждению газеты Sounds, концерт в Королевском Альберт-Холле (где группа играла весной 1972-го) был запрещён руководством зала после прослушивания записи нового альбома.

Группа быстро сыгралась в полуприличный рок-н-ролльный состав. На некоторых журналистов они произвели впечатление. Стив Лейк в рецензии в Melody Maker, озаглавленной «Раскалённый добела Бифхарт», называет шоу в норвичском Университете Восточной Англии в последний день мая «буйной вечеринкой» и пишет, что «вы забудете Зут-Хорн-Ролло, Ракету Мортона и всех прочих прославленных джентльменов». Далее: «"Peaches" мгновенно стала классикой — публика вовсю хлопала и танцевала.»[259] Но с другой стороны, любая рок-н-ролльная команда, избавившаяся от старых неловкостей, могла возбудить толпу. Выборочный опрос среди давних поклонников группы, бывших на тех гастролях, до сих пор не выявил ни одного человека, на которого всё это произвело бы впечатление.

Журналист Sounds Мартин Хейман, сам давний поклонник, написал эмоциональную, отчаянную рецензию на парижский концерт 24 мая — именно тогда ему в голову пришёл

многократно цитировавшийся эпитет для описания этой группы — «Трагический Ансамбль». Ему показалось, что Ван Влит стал «тенью своей бывшей личности». В мрачном отчёте о концерте он задаёт риторический вопрос: «Кому бы захотелось всё это писать?», после чего приходит к убийственному выводу — группа напоминала паб-рокеров Brinsley Schwartz «в их не лучший вечер», и «наверное, эти гастроли следовало бы прекратить».[260] Лестер Бэнгс заключил, что это «скучный мэйнстримовый пустой рок, что-то вроде плохого подражания Бобу Сигеру», что группа производила «жалкое» впечатление, и что Ван Влит был «равнодушен и вздорен».[261]

Видеосъёмка парижского шоу, которое привело Мартина Хеймана в такую депрессию, иллюстрирует альянс Ван Влита и Волшебного/Трагического Ансамбля во всей его сомнительной славе. Программа открывается песней "Mirror Man", превращённой в банальный блюзовый джем. На тот момент группа сыграла в этом составе менее десяти концертов, и это наглядно чувствовалось. Нисколько не удивительно, что барабанщик Тай Граймс даже близко не подошёл к синкопированию Джона Френча на оригинале, а саму вещь едва можно узнать — за исключением немногих ключевых фраз. Она, однако, задала тон всему представлению.

Ван Влит высоко ценил Симмонса, любил его игру и время от времени разыгрывал с ним на сцене театрализованную дуэль «губная гармошка-саксофон». В Торонто он представлял Симмонса с таким добавлением: «Он засосал в раструб своей дудки космическую частицу и она осветила его мозг.» Но во время парижского концерта клякса на звуковой панораме во время свободного соло Симмонса на "Full Moon Hot Sun" постоянно росла. У него был солидный послужной список, и его тенор-саксофон на *Unconditionally Guaranteed* был совсем не плох, но тут он представляет свою концертную торговую марку — издаёт несколько мелодичных нот, после чего начинает кусать инструмент, строить отвратительные гримасы и испускает поток продолжительных визгов *ad infinitum* — вот такой «анималистический» стиль он приберёг для рок-музыки. Имея полную свободу, он пускается во все тяжкие при первой возможности, не обращая внимания на то, уместно это или нет. Его коронный номер, "Sweet Georgia Brown", представляет собой трюкаческую самопотворственную атаку на старую джазовую мелодию. Смозерман удивлённо заметил, что судя по реакции публики, это часто становилось «гвоздём программы».

Ван Влит, похоже, гудит своё и радуется происходящему — наверное потому, что ему особо не о чем думать. Он выглядел

более подтянутым, чем раньше, и сменил слишком уж театральный плащ на старую футболку с *Clear Spot* с собственным портретом спереди. Он выглядит маниакально обособленным от того, что происходит вокруг — размахивает руками, ходит от одного музыканта к другому, как будто не совсем уверен в том, кто эти люди, и тычет в них своим микрофоном. Его голос находится в хорошей форме. Попурри, включающее в себя "Tarotplane" — или, по крайней мере, несколько фраз оттуда — длится бесконечно. В этот момент становится очевидно, что бас-гитарист Пол Уриг, одетый в пурпурную лайкровую майку, поразительно похож на Дерека Смоллса, басиста из пародийной хэви-металлической группы Spinal Tap. Потом Граймс зачем-то пинками переворачивает свою установку и встаёт с табурета, пытаясь изобразить агрессию. Тут становятся видны его сапоги на платформе. Обувь, бесконечные рок-н-ролльные джемы и этот финальный акт бессмысленного «бунта» подытоживают как всё это бессвязное предприятие с Трагическим Ансамблем, так и характерные для 70-х взгляды на рок-представление. В 1996 г. был выпущен CD *Live In London* с записью лучших моментов их выступления в Театр-Ройяле, Друри-Лейн, Лондон в июне 1974. Лучше оставить его на полке.

Один молодой поклонник по имени Стив Ритт — теперь музыкант и художник, с тех пор сменивший имя на Эйс Фаррен Форд — часто болтал с Ван Влитом после концертов, с тех пор, как впервые в 1972 г. увидел его живьём; он заметил, что что-то идёт совсем не так, как надо. «Дон был в доску пьян», — вспоминает он. «На концерте в Whiskey [A-Go-Go] перед выходом на сцену он вылакал бутылку Шартрёза. Он был просто готов, и я подумал: «Дон никогда такого не делает перед концертом». Кроме того, бывало, заходишь за кулисы поговорить с ним, а эти парни-менеджеры начинают: «Ты знаешь, Дон сейчас слишком занят для разговора с тобой», а Дон просто смотрит на тебя с этим бессильным выражением, как бы говоря: «Слушай, я бы поговорил с тобой, но тут я ничего не решаю. Извини.» Я жил вместе с компанией парней-шумовиков, которые назывались Smegma, и мы разработали хитрый план — мы приходим на один из концертов, я приношу с собой пистолет и мы его похищаем! Позже я рассказал ему об этом плане и он ответил: «Боже мой, мне бы хотелось, чтобы вы это сделали».»

Смозерман признаётся, что на гастролях он «веселился вовсю», но рад согласиться с плохими предзнаменованиями: «Всё это было сплошное мошенничество», — говорит он. «Сплошное. Мы старались, как могли, но это был не самый звёздный состав. В Штатах, в принципе, всем было по большому счёту наплевать, но

в Европе, где такие вещи воспринимаются несколько более серьёзно, публика и пресса были по большей части настроены к нашей группе очень враждебно. И по праву. Время от времени кто-нибудь начинал нас жалеть и говорить, что мы лезем из кожи вон, но материал слишком труден. Но мы приезжали во Францию или Бельгию и люди начинали говорить: «Э, где настоящий Волшебный Ансамбль, что это за уроды?» Но это было всё равно, как если бы слепой повёл слепого. Вообще это было просто странное мероприятие.»

Турне было организовано на маленьком бюджете, и группа ездила, по словам Смозермана, в неком подобии столичного экскурсионного автобуса с сиденьями-скамейками. Заснуть было трудно, и пока Ван Влит потягивал из своей бутылки Шартрёза, музыканты распивали положенную им по контракту бутылку «Джек Дэниэлс» и надеялись забыться. Он считает, что Дел Симмонс, взрослый человек с тремя детьми, наверное, спрашивал себя, что он здесь делает, когда в задней части автобуса начинались дружеские кулачные бои и прочая возня. Далее: «Гастроли были организованы из рук вон плохо. Оджи, до того, как стать гастрольным менеджером, работал на конвейере в Boeing Aircraft. Он ничего ни о чём не знал. Был сплошной беспорядок. Не было ни твёрдых ангажементов, ни нормальных гостиниц, ни денег вовремя.»

Несмотря на его буйные сценические выступления, Ван Влиту вся эта ситуация начинала нравиться всё меньше. Смозерман: «Мне очень нравилось общество Дона, он был большой эксцентрик — я не хочу сказать этим ничего плохого, он просто был эксцентричный и необычный парень. Лично мне казалось, что ему до нас совсем не было никакого дела. Мы часто спрашивали друг друга: «Зачем он это делает, он же уже вырезал для себя свою маленькую нишу? Я так и не понял. Но что касается всех его артистических наклонностей. У меня никогда не было впечатления, что он корыстен, но его очень заботили деньги, и мне кажется, что идея о том, как бы заработать побольше денег, не была для него неприемлемой.»

Бывший барабанщик Henry Cow Крис Катлер вспоминает атмосферу на гастролях: «Львиную долю своего времени Дон проводил с нами. Он обращался с ними [с Волшебным Ансамблем]. трудно сказать, просто мне кажется, что у них было не очень много общего и не было особых тем для разговоров. Henry Cow, наверное, больше интересовались тем, чем интересовался он. В музыкальном отношении это было очень чудное переживание. Мне не кажется, что он был очень счастлив. После первого концерта этих гастролей, в каком-то огромном

зале, пока публика всё ещё сходила с ума, вопя и хлопая, я возвращался обратно на сцену, а Дон шёл ко мне из-за сцены. В коридоре не было никого, и проходя мимо — не останавливаясь — он сказал, указывая на публику: «Это был худший концерт в моей жизни, а им нравится.»»

Сердитое настроение Ван Влита говорит о том, что у него обрывалось сердце от этой легко достигнутой популярности. Тот факт, что публика сходила с ума от программы, которая представляла собой всего лишь его музыку, сделанную в стиле буги, доказывал, что поклонников вполне устраивал тот весёлый рок-н-ролл, который им давал Волшебный Ансамбль (и многие другие группы). Такова была цена за привилегию работать в рок-мэйнстриме.

Несмотря на всё сказанное выше, так называемый Трагический Ансамбль заслуживает похвалы. Они были поставлены в положение, в котором они ничего не решали, и при минимуме репетиций сделали вполне презентабельное шоу. Если бы «настоящему» Волшебному Ансамблю не была найдена замена, то отмена гастролей вызвала бы большие затруднения и финансовые потери. Достойно удивления, что взрослые люди до сих пор выходят из себя при их упоминании — это столь же тонкая оценка, как обвинение спешно собранных случайных групп Чака Берри в том, что их концерты 70-х были путаны и бессвязны.

Крис Катлер: «[Группа] была тут вообще ни при чём. Они были идеально компетентны в том, что делали, но насколько мне известно, Дон даже не пытался руководить ими в том духе, в каком он руководил старым Волшебным Ансамблем. По сути дела, они играли всё весьма прямолинейно, так, как могли, а он просто накладывал на это вокал.» Катлер также вспоминает, как Ван Влит совершенно серьёзно говорил ему, что в будущем планирует работать с оркестром. Это был бы мучительный проект, который, однако не зашёл дальше обсуждения. Катлер: «Бифхарт утверждал, что он готов начать, но Ричард Брэнсон не даст на это денег. Как знать?»

Несмотря на плохие предзнаменования, в разговоре один на один Ван Влит держал журналистов в полном рабстве. Смозерман сделал такие наблюдения: «Люди, которые тратят время на интервью с Доном — это либо открытые, либо скрытые фанаты. И мне кажется, им хочется верить, что то, что он говорит — правда. Наверное [всё было бы иначе], если бы у него брал интервью полицейский — «Ну да, конечно». Но большинство интервьюеров реагировали так: «Правда? О, это круто.»»

Перед одним из концертов в Концертгебув в Амстердаме Смозерман увидел это своими глазами. Они с Ван Влитом

поднимались в гримёрку, рассуждая о том, что им дадут поесть — а может быть, после концерта всем вместе куда-нибудь сходить. Смозерман так описывает то, что произошло: «Мы добрались до конца лестницы и увидели всех этих репортёров. Внезапно он становится Капитаном Бифхартом и начинает: «Э, прости меня, Майкл, я должен пойти в свою уборную, чтобы несколько минут помедитировать и полевитировать перед выступлением.» Он мог откинуть такой фокус, и было видно, как репортёры задумывались: «Ооо. ааа, Дон собирается левитировать.»»

Лестер Бэнгс был другом Ван Влита до самой своей смерти в 1982 г. Он был на одном из концертов гастролей 1974 г. В конце программы вышел из строя микрофон, и Ван Влит, по его словам, пришёл за кулисы в состоянии «жуткого, почти пугающего гнева». Бэнгс написал жестоко откровенный отчёт о последовавшем зрелище: «Впервые я почувствовал в нём что-то опасное на уровне, сообразном с физическим страхом. Его вспышка гнева была одновременно смешна и страшна. Наверху, в гримуборной, он заставил кларнетиста [Симмонса] сбацать в нашу честь продолжительное соло — надо сказать, совершенно удивительное — после чего мы говорили, говорили и говорили. Почти весь разговор был пропитан горечью, плещущей через край бессильной фрустрацией; это было бесконечное самопожирающее бурление.» Потом маленькая компания отправилась обратно в отель. До этого Бэнгсу приходилось вести с Ван Влитом разговоры далеко за полночь, но тут ему пришлось просидеть много часов, слушая его тирады, после которых он резко останавливался, безо всякой видимой причины поворачивался к Джен и кричал, чтобы она убиралась. Бэнгс назвал эту ситуацию «отвратительной до тошноты» и заключил: «Я решил, что он безумец, притом потенциально опасный, что у него как у артиста нет будущего, и что я больше не хочу его видеть.»[262]

Во время интервью с Кентом для New Musical Express Ван Влит упомянул о недавней рецензии на *Unconditionally Guaranteed* в этом издании, в которой он обвинялся в том, что «совсем состарился». В то время Ван Влит охотно прощал всякие пошлости, но если на его новый фасад надавливали слишком сильно, он трескался, и выплёскивалась замаскированная неудовлетворённость. Эти два слова затронули в нём какой-то очень чувствительный нерв. «Состарился? Вы говорите — *совсем состарился?* Но я не собираюсь состариваться! То есть — посмотрите на мои *глаза!* Разве они не *дикие?* Ну что — НЕТ? Они психические!

«Послушайте, я скажу вот что. скажите этому парню, что если он даст мне сопрано-саксофон, я приду к нему в кабинет и буду

играть семь часов подряд! И он услышит *самую дикую* музыку, какую ему только доводилось слышать. Состарился — ха! Да посмотрите на эти ГЛАЗА!»[263]

На этот раз, впервые в английском музыкальном журнале, весь тон статьи — озаглавленной *Старый Пердун За Игрой* — был греховно направлен на то, чтобы выставить Ван Влита в смешном свете. Главная фотография представляла собой монтаж — Ван Влит держал грубо вырезанную с другой фотографии собственную голову, которая говорила: «Посмотрите мне в глаза и повторяйте за мной: «Я ДОЛЖЕН купить новый альбом Капитана Бифхарта».» Несмотря на то, что Ван Влит был специалистом по манипулированию журналистами, на этот раз Кент был не в том настроении, чтобы купиться на его трёп.

«Я могу слушать от людей всякую чушь, если они делают великую музыку или великое искусство, но если ты делаешь пластинку, которая представляет собой творческий вакуум, как *Unconditionally Guaranteed.»,* — говорит Кент сегодня. «Я послушал её и подумал: «Что случилось? Куда он делся?» А с его стороны, сидеть и говорить, что это лучшая музыка в его карьере, и что он хочет быть более коммерческим артистом. это было просто смешно. Я поехал в Париж и посмотрел [на новый Волшебный Ансамбль], и Бифхарт сказал мне, что это лучшая группа, которая когда-либо была у него, но он мне просто «втирал». Он был невероятно упорен в своём заблуждении, и это меня раздражало, потому что он надул свою прежнюю великую группу. Я видел группы, которые были по-своему не хуже, но не видел никого лучше. И если кто-то отвергает и не ценит такое по достоинству, я считаю это провалом. Больше я уже не ходил на его концерты.

«Если кто-то, кем я восхищаюсь, раздражает меня, я не буду молчать, и я набросился на него. Но такова жизнь. Это было печальное зрелище. Одно дело, если ты знаешь, что заработаешь кучу денег — тогда это можно считать уважительной причиной, но *Unconditionally Guaranteed* даже не был настолько коммерческой пластинкой, чтобы заработать какие-то деньги. Что ещё хуже, в нашей стране у него уже начал образовываться целый культ, а эта пластинка совершенно не способствовала его упрочению; она не могла и завоевать какой-то новый рынок.

«В то время у него был этот ужасный менеджер — форменный мошенник, настоящий подонок, у которого не было никакого уважения к Бифхарту, и который, насколько я понимаю, только считал деньги. Мне было жаль Бифхарта. Он всегда был со своей женой Джен, и всегда с ней считался. У них были совершенно изолированные от всего остального взаимоотношения. Они жили как одно целое, внутри своего собственного круга, и было

совершенно очевидно, что эти менеджеры просто в наглую их провели.»

Ван Влит, в самом деле, не очень-то удобно сидел на заборе, разделявшем коммерческие соображения и его образ как артиста и разрушителя музыкальных нравов. Становилось всё яснее, что деловые отношения между Ван Влитом и братьями ДиМартино обречены. Стив Лейк взял интервью у ДиМартино и Ван Влита. Ван Влит сказал ему так: «Я не бросаю свою старую музыку, парень. Мне просто нужно сделать кое-какие дела, и я сразу вернусь. Я должен это сделать. Потому что никто другой не сделает это, как надо. Не получится!»

Это замечание заставило Энди ДиМартино вмешаться в разговор — он изложил кое-какие коммерческие планы и сделал следующее заявление: «Бифхарт не вернётся к старой музыке в полном объёме. Он будет продолжать делать и то, и другое. Эти две стороны дополняют друг друга. Мне бы также хотелось добавить, что если вы думаете, что он отклоняется от курса. сколько ещё других людей могли соединить в таком кратком отрезке времени рок, джаз, блюз, авангард и заставить ветерана [Дела Симмонса] играть "Sweet Georgia Brown" перед подростковой аудиторией? Для этого нужны воображение и смелость.»[264]

Помимо всего этого нелепого и безвкусного цирка, Ван Влит был всё ещё способен на своё собственное персональное волшебство. В памяти Криса Катлера отложились два особых случая: «Помню, как в конце гастролей иы возвращались в Дувр на пароме. Дон внезапно начал подмечать крохотные связи и сочетания — цвет табуретки и носков какого-то ребёнка, форму тени и книги на столе, всякие такие вещи — только их было много; создавалось впечатление, что части помещения и его обитателей представлялись ему узором или сетью, сформированной из положений отдельных вещей — что-то вроде топографического варианта внутренних ударных слогов в стихотворении. И в самом деле, создавалось впечатление, что он иногда сверхъестественно быстро реагирует и всё схватывает. Помню, как в середине разговора в шумном фойе гостиницы он внезапно остановился и сделал какие-то замечания на тему разговора группы людей на другом конце помещения. Ни один из нас не мог ничего расслышать из чужого разговора — было слишком шумно — даже после того, как наше внимание уже было привлечено. Мы проверили это. Дон оказался прав.»

КАНИКУЛЫ КАПИТАНА

В то время у меня не хватило ума, чтобы понять, какой он был по-настоящему великий художник. Мы ходили в рестораны, где на столах лежали бумажные скатерти. Он, бывало, сидел и рисовал что-нибудь фломастером — никто из нас не мог догадаться забирать эти скатерти с собой. Мы уходили и видели, как официант выбрасывает их в мусор. И сколько же раз мне по ночам приходила мысль: «Боже мой, мне надо было сохранить хотя бы одну из них.»

Майкл Смозерман, интервью с автором, 1998.

Летом 1974 г. наскоро собранный Волшебный Ансамбль распался, как только закончилось турне. Майкл Смозерман объясняет причины этого: «Эти гастроли были одноразовым предприятием. Честно говоря, мне всё это было нелегко, но я старался. Остальным ребятам не терпелось получить деньги и поехать домой. Мы вернулись в Калифорнию, сделали этот альбом *Moonbeams,* а потом разошлись в разные стороны. Никого из этих ребят я больше не видел.» Если гастроли были беспорядочными, то следующая часть нашей истории — запись *Bluejeans And Moonbeams* — была просто фарсом.

Из гастрольной группы для записи были приглашены Смозерман и Дин Смит; Тай Граймс тоже записал кое-какую «перкуссию». В новом *ложном* Волшебном Ансамбле также участвовали Айра Ингбер (брат Эллиота) и Боб Уэст на басу, Марк Гиббонс и Джимми Караван на клавишах и Джин Пелло на барабанах. Диктаторский фактор в создании альбома имел скорее рациональное, чем эстетическое значение. Раздел «Особых благодарностей тем, без чьей помощи этот альбом не стал бы реальностью» на обложке имеет свой собственный подтекст. Необычно, в частности то, что там перечислены большинство музыкантов, игравших на пластинке — явный признак того, насколько торопливо всё делалось. Виктор Хэйден (Маскара-Змей) также своеобразным образом вернулся — он нарисовал

картинку на обложке со странным быстроногим похожим на серну животным.

Для записи альбома группа поспешила в маленькую студию Stronghold Sound Recorders в северном Голливуде. На бюджет, который, по нынешним воспоминаниям, составлял примерно 50 тысяч долларов, предположительно не слишком повлияли последовавшие события. Смозерман вспоминает, что ему настолько была нужна работа, что он согласился на гонорар в 50 долларов за песню, и запись заняла около двух дней. Продюсером был Энди ДиМартино, на этот раз не указанный как сочинитель. Ван Влит впоследствии заявлял, что пластинка была закончена и выпущена без его одобрения.

В 1977 г. он так вспоминал этот период: «Он *[Bluejeans]* мог бы быть хорошим альбомом, если бы не тот факт, что я был на севере, занятый живописью и написанием книги, и Mercury просто взяли и выпустили его. Они же сняли с гитары Крылатого Угорька [Эллиота Ингбера] и переменили звук барабанов на свой вкус. Они вырезали целую дорожку, записанную Угорьком на песне "Party Of Special Things (To Do)". Просто вырезали и ничего мне не сказали. Это уж совсем ни на что не похоже.

«Что я мог сделать? Пойти в цементную башню и и сказать: «Слушай, маленький юрист, ОСТАНОВИСЬ!»? Но они бы всё равно не остановились. Ни за один из этих двух альбомов я не получил гонорара. Ни цента. После того, как я отделался от Virgin, они должны были прислать его мне. Они знали, где я находился.»[265]

Утверждение Ван Влита, что *Bluejeans And Moonbeams* мог бы быть хорошей пластинкой, если бы братья ДиМартино не сняли с одной, или даже нескольких, песен гитарные дорожки, похоже на попытку доказательства ценности всего этого упражнения — но альбом представляет собой явную некондицию и имеет фундаментальные недостатки. Ван Влит говорил, что наспех собранная группа записывалась против его желания, но если так, то у него явно уже недоставало характера на то, чтобы отстаивать своё дело. Он примирился с тем, что эту конкретную главу надо закончить и сдать в архив.

События в студии звукозаписи всё больше напоминали плохую комедию. Смозерман: «Во время всего этого процесса Дон находился в полном смятении. Он сидел на стуле и пел, совершенно не представляя себе, когда начинать и когда останавливаться. Отсчёты для него ничего не значили. Один раз, часа в два ночи, мне пришлось всё бросить и сесть рядом с ним. Когда ему надо было вступать, я клал ему сзади на шею руку и толкал лицом к микрофону — тогда он начинал петь. А когда надо было остановиться, я слегка оттягивал его назад.»

Музыка на *Bluejeans And Moonbeams* представляет собой что-то вроде мэйнстримового рока 70-х с Западного побережья — такое вполне могли бы сыграть какие-нибудь подражатели Eagles. Забавно, но хотя на этом альбоме Ван Влит ещё сильнее удалился от своей «настоящей» музыки, он всё-таки чуть получше, чем *Unconditionally Guaranteed* — хотя бы потому, что вокал на всём альбоме весьма выразителен. Может быть, ему и нужно было физическим образом напоминать, когда вступать, но вступив, он звучал так, как будто пытается вытащить себя из своей собственноручно вырытой норы одной лишь силой лёгких.

Хотя Ван Влит, бывало, в шутку называл свою музыку «сюрреализмом», сюрреализм во вступительной строке "The Party Of Special Things To Do" — «На верблюде была ночная рубашка» — звучит нехарактерно вяло. Затем Ван Влит описывает происходящее на этой вечеринке, в частности упоминая «зеркального человека» и «дальних родственников» (из "Big-Eyed Beans From Venus"). Он дошёл до того, что пытался добиться известности при помощи ассоциаций со своей собственной старой работой. Песня написана совместно с Эллиотом Ингбером, но единственное, что о ней можно сказать положительного — это то, что групповой грув довольно приятен (уместно банальное описание музыки человека, который всего несколько лет назад сочинял с явным намерением вывести слушателей из апатии при помощи потрясения).

Непредсказуемым элементом альбома оказалась удивительно эффективная обработка песни Дж. Дж. Кейла "Same Old Blues", в которой Ван Влит преодолевает препятствия своего кризиса среднего возраста в роке, на время одолжив кейловскую мантию седеющего трубадура. Всучили ли ему этот материал насильно, сказать трудно, но поёт он убеждённо. Смозерман: «Весь этот противный вокал, который слышен на заднем плане — это я. На подпевках должны были быть какие-то другие люди, но потом ДиМартино решил, что я спою их дешевле.»

"Observatory Crest" — это апатичная, «разбомбленная» вещь, написанная вновь с участием Ингбера (правда, его гитары там нет). Ван Влит только что побывал на концерте, «послушал всё самое лучшее», и теперь едет в горы — судя по всему, в Обсерваторию Гриффит-Парка, рядом с местом его рождения, и задумчиво смотрит на город внизу. Интересно, кто играл на этом мифическом концерте — уж конечно, не Орнетт Коулмен и не Роланд Кирк. Может быть, Supertramp?

"Pompadour Swamp" (это не одноимённый инструментал периода *Spotlight Kid)* написан исключительно Ван Влитом, и в этой песне он старается выжать всё, что можно из своего

посредственного материала. Под аккомпанемент высокопарного Хаммонд-органа и ритма шаффл он поёт о неком месте, «где танцуют силуэты». Он плывёт по курящимся болотам, в которых уже побывал в *Clear Spot,* но на этот раз, похоже, боится промочить ноги.

На смешном и уместно озаглавленном инструментале "Captain's Holiday" Ван Влит отмечен полным отсутствием. Единственное (кроме названия) подтверждение его существования — это позорный «девчоночий» подпев «О, Капитан, Капитан» и воодушевлённая гармоника, на которой играет не Ван Влит. Песня подписана командой авторов Фельдман-Ричмонд-Хикерсон-Блэкуэлл, что наводит на мысль о том, что это брошенная песня, списанная в утиль. Но Энди ДиМартино оказался даже ещё большим прагматиком. Смозерман: «Я вообще-то думаю, что эта песня была записана на 24-дорожечной бобине, которая никому не приглянулась в студии.»

"Rock'N'Roll's Evil Doll" выглядит как набросок хорошей песни, с барабанными фигурами в стиле Арта Триппа и клавинетом, добавляющим грубоватые фанковые звуки. По иронии судьбы, в игре этой группы чувствуется больше отваги, чем у настоящего Волшебного Ансамбля на *Unconditionally Guaranteed.* Если бы вместо Дина Смита тут были Харклроуд и Сент-Клер, песня могла бы — чего на свете не бывает! — стать прекрасным примером рок-н-ролла по-Бифхартовски.

"Further Than We've Gone" представляет собой слезливую балладу, увенчанную длинным инструментальным пассажем. Единственное, что мешает ей звучать, как неизданная вещь Барри Уайта — это вокал Ван Влита, но даже это плохо помогает. "Twist Ah Luck" вновь задаёт фанковый ритм-энд-блюзовый грув, слегка напоминая "Peaches" с *Unconditionally Guaranteed.* Строка «Стежок времени — твой путь пересёкся с моим» является хорошим примером неспособности Ван Влита в тот момент наполнить свои стихи чем-либо, кроме истёртых банальностей.

Заключительная вещь, "Bluejeans And Moonbeams", построена с балладно-архитектурным размахом. В первой части содержится неплохая мелодия, но продолжительная кода уводит её в монотонный дрейф. Аллан Джонс так описал её в Melody Maker: «Вьющиеся спиралью гитары то следят за мелодией, то внезапно на неё налетают в тонких рисунках на фоне синтезатора и акустической гитары… эта вещь стоит практически всего остального альбома.» Правда, он не упоминает о том, что синтезаторное соло — это совершенно неудобоваримое украшение, достаточно отталкивающее, чтобы сравниться с любым другим отталкивающим синтезаторным соло. Но если

говорить об оценках, то рецензия Джонса была озаглавлена «Бифхарт: Больше никакого волшебства», и далее там заявлено: «Этому альбому трудновато оправдать своё право на существование.» Завершается статья дипломатически: «Бифхарт доказал, что он слишком жизнеспособный артист, чтобы быть отвергнутым на основании первых реакций. Наверное, ему нужно немного больше времени.»[266]

На фоне рекламы, опубликованной в музыкальных изданиях, сам альбом выглядит великим произведением искусства. Карикатурное изображение младенца в костюме с блёстками, держащего в руках микрофон, сопровождается соответствующе низкопробным текстом: «В 1965 г., когда списки популярности возглавляла песня "Help!" The Beatles, Капитан Бифхарт только начинал услаждать понимающих слушателей своей ненармальной *[так]* и земной разновидностью рок-музыки. Иронично озаглавленный *Bluejeans And Moonbeams* — это восьмой альбом с маркой Капитана. На *Bluejeans And Moonbeams* никто не играет в рок-н-ролл — там просто играют.»

Почему альбом «иронично озаглавлен» — до сих пор неясно. *Bluejeans And Moonbeams* — это неважный набор песен, но нельзя сказать, что совсем безнадёжный. Те, у кого было время экстраполировать и читать между строк, обнаружили полупристойный альбом, пытающийся куда-то вырваться, но терпящий неудачу. Однако 1974-й был, несомненно, *страшным годом* для Ван Влита. Английское издание *Bluejeans* вышло в ноябре, но гастроли для раскрутки альбома, намеченные на февраль-март 1975 г., были отменены. Тонущий корабль больше не мог держаться на плаву, а его обломки — Энди ДиМартино, его брат Оджи и музыканты — вскоре уплыли в неизвестном направлении.

Продав себя на корню, но не сумев даже хорошо «продаться», Ван Влит остался с парой альбомов, которые он позже объявил «ужасными и вульгарными», и каникулы Капитана грозили затянуться на неопределённое время. Он исчез в своём доме на северном калифорнийском побережье и бросил всю эту печальную путаницу. Что теперь он мог делать? Может быть, он хотел не спеша сосредоточиться на своих живописи и поэзии. Ему было 33 года — в то время в рок-бизнесе это считалось старостью — и ему нужно было по-новому взглянуть на свою карьеру и найти способы её продвижения.

В музыкальной прессе начали ходить слухи, что он работает лесорубом. Это было хорошей добавкой к мифу, однако в борьбе Ван Влита со своей музой не было лесоповала. В период этого добровольного изгнания решающую роль в возвращении «на

рельсы» сыграла случайная встреча с юным студентом по имени Джефф Морис Теппер. Получилось так, что Теппер (теперь он называет себя просто Морис) стал учиться в одном тамошнем колледже. Он был давним фанатом Капитана Бифхарта, и уже раньше встречался с ним — после концерта в Лос-Анджелесе в рамках турне *Clear Spot.* Он так вспоминает об этом инциденте: «Я просто подошёл к нему и сказал, как я люблю его музыку. На нём была шляпа, которая выглядела как огромный бумажный стаканчик, и такой же бумажный стаканчик с водой я держал в руке. И я сказал: «Смотри, у меня твоя шляпа.» Он засмеялся. Я сказал что-то вроде «А не нарисуешь мне какую-нибудь картинку?», и он тут же дал мне какой-то свой рисунок.»

В своей экспедиции по тому району в поисках жилья Теппер заметил едущий рядом оранжевый «Корвет-Стингрей» цвета тыквы. В нём был Ван Влит. Теппер увидел, как он остановился у торговца «Корветами» и нерешительно ещё раз представился.

«Я подошёл к его машине и очень тихо сказал: «Дон?». Он просто подпрыгнул на месте. Ударился головой об крышу машины и говорит: «Парень, я чуть не обосрался! Э, да я тебя знаю.» Я говорю: «Да, мы как-то раз разговаривали в «Трубадуре» в Лос-Анджелесе», и он отвечает: «Парень, я дал тебе своё произведение, а я *никогда* этого не делаю.» Всё это произошло в первые десять секунд нашего с ним разговора, но он меня запомнил. Это было очень странно. Потом он сказал: «Люди думают, что я тут собираю грибы и хожу по крышам, но вообще-то я очень обычный человек.»

После разговора за пределами машины, Ван Влит повёз Теппера посмотреть дом, который стоял рядом с его собственным и сдавался. Через пару часов все вопросы с жильём для Теппера были решены. Обнаружив, что у них общая любовь к искусству, музыке и дикой природе, эти двое вскоре подружились. Теппер: «Он не знал, что хочет делать. Он был очень расстроен и взволнован. На тот момент он уже сделал эти ужасные альбомы с ДиМартино и страшно сожалел об этом. Он в самом деле бросил музыку. Я сказал: «Да плюнь на это — ты должен вернуться.»

Несмотря на намерение Теппера посвятить своё внимание учёбе, а не рок-музыке, внимание со стороны его соседа побудило его больше заниматься гитарой.

«Все два года, которые я там прожил, я никогда не оставался один. Каждый день он стучался ко мне в окно [и говорил: «Парень, выходи, пойдём выпьем кофе.» У меня был четырёхдорожечный магнитофон, и я — просто так, от нечего делать — начал разбираться в гитарных партиях к *Trout Mask Replica.* Однажды он зашёл ко мне и я сыграл ему "Dali's Car", обе

гитарные дорожки — у него отвалилась челюсть. Через пару дней я сыграл ему "Fallin' Ditch" и "When Big Joan Sets Up", и вскоре у меня были разучены 15–16 вещей, обе гитарные партии. Он не мог этому поверить. Он сказал: «Парень, я возвращаюсь в Лос-Анджелес, ты будешь моим гитаристом и мы вернёмся в бизнес.» Это было очень романтично и забавно. Очень круто.»

Это время, конечно, пришло, но только через целый год. Ван Влит хотел вернуться к музыке, и у него всё ещё были контракты с Mercury и Virgin, но не было Волшебного Ансамбля. Кроме того, он запутался в контрактных обязательствах — позже он объяснял, что в период братьев ДиМартино, напившись коньяка, выдал им полную доверенность на ведение дел. Временное решение этих проблем, хотя и простое, было столь неправдоподобно, что поразило всех: Ван Влит позвонил Фрэнку Заппе, объяснил свои затруднения, стал членом Матерей Изобретения и поехал с ними на гастроли в апреле и мае 1975 г.

Заппа понял, что единственное, чем он мог бы выручить Ван Влита — это дать ему оплачиваемую работу. В 1993 г. он сказал Найджелу Ли: «У Дона была способность и склонность подписывать любой кусок гербовой бумаги, подсунутый ему под нос, без понимания того, что говорится в этих бумагах и как они взаимодействуют друг с другом. Так что для его карьеры настали тяжёлые дни, потому что он наподписывал договоров со всевозможными компаниями, у которых теперь были противоречащие друг другу притязания на его услуги. И он оказался в положении, когда он не мог ни гастролировать, ни записываться. Именно в это время я взял его в группу на гастроли *Bongo Fury* — для него это был единственный способ что-то заработать, потому что юридически он был весь опутан.»[267]

Ван Влит так объяснил Барри Майлсу начало этого сотрудничества: «Я не видел его [Заппу] и не говорил с ним уже лет пять. Я рисовал, писал и делал всякие прочие дела, и как-то оказался в южной Калифорнии. Как только я там появился, мы отправились в большое турне. Ха, это было весело! Я так много лет был в составе группы, что теперь было очень здорово отойти от этого и вновь освободиться — в компании очень умного человека. Очень старого друга.

«Я просто позвонил ему и сказал, что неплохо бы повидаться, и он говорит: «Ну хорошо, приходи и послушай альбом, над которым я работаю». Я отвечаю: «Да хорошо бы, но я вышел из бизнеса. Я больше не собираюсь работать в музыкальном бизнесе». Он говорит: «Ну нет, ты что!», а я возражаю: «Наверное, придётся.» Так что Фрэнк сказал: «Короче, приходи и послушай кое-какие записи, и. мы поедем на гастроли!»»[268]

Запповская версия событий, изложенная тому же Майлсу, была совершенно другой: «Он извинился за всю чепуху, которую говорил обо мне и попросил работы. На прослушивании он провалился. Понимаете, у него были проблемы с ритмом, а наша группа была очень ориентирована на ритм. Всё должно происходить в нужный момент. Я пригласил его на сцену в нашем репетиционном зале и попросил спеть "Willie The Pimp". Он не смог добраться до конца. Я подумал, что если он не может даже этого, то у меня немного шансов научить его остальному материалу.

«Сейчас, хотя он с трудом запоминает слова и промахивается мимо нужной доли, у него получается уже лучше. Перед самыми гастролями я попробовал его ещё раз, и ему удалось проскользнуть.»[269]

Возможно, для Заппы это было актом вырезания метафорического фунта плоти, после того, как его столько времени поливали грязью. А может быть, Ван Влит действительно не прошёл прослушивание. Их отношения настолько усложнились, что ни один из их комментариев прессе нельзя принимать за чистую монету.

Когда Кейт Филлипс из New Musical Express передала рассказ Заппы Ван Влиту, он отговорился так: «Представьте себе прослушивание у людей, которые столько лет знают друг друга. Если он прослушивал меня, то я этого не заметил. Может быть, ему так показалось. Не знаю. Не могу себе представить, как меня можно прослушивать.»[270]

Ван Влит хотел вырваться из творческого упадка и восстановить свою репутацию. Он попытался сгладить свои жёсткие критические замечания в адрес Заппы, утверждая, что он действительно говорил какие-то недобрые вещи, но они выглядели так жутко только из-за превратной интерпретации журналистов. И Заппа, без сомнения, был рад принять похвалу за то, что он реабилитировал легендарную фигуру, взяв её в свою группу. Было объявлено своеобразное перемирие.

В закулисном интервью, данном во время гастролей в Кэпитал-Театре, Пассаик, Нью-Джерси, Ван Влит дал откровенный отчёт о своём поведении во время долгой вражды с Заппой. Он сказал Стиву Вайцману из Rolling Stone: «Я говорил какие-то глупости, потому что я был испорченным сопляком; к тому же я не понимаю бизнес в такой мере, в какой его понимает Фрэнк. Наверное, я чувствовал с его стороны пренебрежение. Я признаюсь в этом. и я так ему и сказал. Я сказал: «Мне очень жаль, Фрэнк, и я говорю это не для того, чтобы оправдаться.» Мы пожали друг другу руки, и всё было кончено.»[271]

Перед гастролями Заппа работал над альбомом *One Size Fits All,* который вышел в июне 1975 г. Ван Влит участвовал в нём в качестве приглашённого музыканта (играл на губной гармошке) под псевдонимом Воспалённый Катящийся Красный. Побочным результатом их временной связи стало совместное выступление на радиостанции KWST во время гастролей. Они рассказали историю создания песни "Electricity", Заппа поставил в эфир старый материал студии Z и аккомпанировал Ван Влиту на гитаре во время живого исполнения "Orange Claw Hammer" из *Trout Mask Replica.* Они также представили одну песню — "You Will Drink My Water" — их новой пародийной группы The Smegmates, в которой Ван Влит играл на саксофоне. Во время интервью детройтской радиостанции WABX Заппа был беззаботно враждебен, сказав ведущему, что у Ван Влита нет чувства ритма и он едва умеет читать. Сам Ван Влит был угрюм и замкнут, он отвечал на вопросы как-то отсутствующе и растягивал слова.

Будучи вместе с Матерями на сцене, он пел, играл на губной гармошке и время от времени исполнял саксофонный взрыв, наиболее заметный в инструментальной пьесе "Echidna's Arf (Of You)". Гастроли Заппы/Бифхарта/Матерей были интенсивным предприятием — за апрель и май 1975-го группа сыграла более тридцати концертов. На их основе был записан альбом *Bongo Fury* — концертный отчёт, в котором также была пара студийных вещей. В своей типичной манере Заппа решил дополнить живой материал кое-какими наложениями — «подобранными студийными чудесами», как он выразился на обложке пластинки.

На альбоме Ван Влит в чудесном голосе, а его чувство ритма повсюду безупречно. Заппа всегда строго управлял своими группами, и если в живых версиях своих собственных песен Ван Влиту могло сойти с рук исполнение «примерно в нужном месте», тут ему приходилось вступать точно по сигналу. Заппа дал ему возможность доказать свои силы, возродить свою ослабевшую уверенность и заработать денег. А выступления в чужой группе, к тому же, снимали с него какую-то часть обычного гастрольного давления. Стиву Вайцману из Rolling Stone он сказал, что ему «было чрезвычайно весело на этих гастролях. Они движутся ужасно быстро. Я никогда так быстро не путешествовал с Волшебным Ансамблем — сплошные черепахи»,[272] — загадочно закончил он.

Одна из характерных особенностей Ван Влита задокументирована на обложке *Bongo Fury* — его роль в пластинке описана как «губная гармошка, вокал, магазинные сумки». В ранние времена Волшебного Ансамбля он держал свои стихи на бумаге в коричневом бумажном пакете. На гастролях *Bongo Fury*

он ходил с сумками, полными стихов, блокнотов для рисования и прочих принадлежностей, причём имел привычку всюду их забывать, а потом неистово разыскивать. Заппа сказал Мику Фаррену из New Musical Express: «Его отношение к языку уникально — то есть то, как он оживляет мой текст. Конечно, у него есть проблемы. Он не может расстаться со своими бумажками, на которых написаны его слова. Они ему дороже всего на свете.»[273]

Хотя Ван Влит и слонялся по сцене со своими магазинными сумками, в свободное от выступлений время он рисовал, как рассказывает тромбонист Матерей Брюс Фаулер: «Большую часть концерта Дон сидел на сцене и просто рисовал в своих блокнотах. Потом он время от времени поворачивался и показывал нам свои рисунки. «Есть!» — говорил он.»[274]

Вклад Ван Влита заключался, в частности, в таких вещах, как "Willie The Pimp", "Orange Claw Hammer" и ранняя версия "The Torture Never Stops" (с подзаголовком "Why Doesn't Someone Get Him A Pepsi") — эта песня позже появилась на альбоме Заппы 1976 года *Zoot Allures*. Заппа объявлял её именно так, упоминая о привычке Ван Влита-подростка кричать своей матери, чтобы она принесла ему «Пепси».

Шутки «для посвящённых» продолжались и на вступительной (и лучшей) вещи *Bongo Fury* — "Debra Kadabra". Заппа написал песню на основе потока образов из их общего с Ван Влитом прошлого — загадочных до степени полной непостижимости. Ван Влит, правда, утверждал, что она о Бабе Энни. Временами предмет песни становится буквально болезненно-личным, особенно, когда Ван Влит вспоминает, как облил себя одеколоном Avon и его пришлось везти к родственникам, где он и жил до тех пор, пока с кожи не сошла сыпь.

Эта аллергия, подсказавшая Заппе с Джимом Шервудом идею притвориться, что это они расплескали одеколон на переднем сиденье его машины, произвела на кожу Ван Влита замечательное воздействие. В 1991 г. Заппа так рассказывал историю, лежащую в основе этой песни: «У матери Дона, которая торговала вразнос продукцией Avon, дома был целый склад всего Avon'овского хозяйства, которым все пользовались. Понимаете, бесплатная гигиена и косметика. Дон — неврастеник и слегка нарциссист, был весьма склонен к тому, чтобы лить на своё тело всё, что он мог найти в этом роде. Он сделал плачевную ошибку, наодеколонив свои волосы — они начали выпадать. Он также мазал себе лицо каким-то Avon-кремом, от чего у него появилась эта жуткая сыпь. У него было лицо как у крокодила. Это сильно вредило его статусу в школе, и он уехал из нашего маленького

пустынного сообщества — Ланкастера, где мы ходили в школу — в восточную часть Лос-Анджелеса, к своей тётке, у которой он жил, пока его морда не пришла в норму.»[275]

Заппа сочинил для Ван Влита песню, а он с лёгкостью освоился в её дьявольски сложных изгибах. В музыкальном отношении она коллажна не менее, чем текст — начинается с буги в стиле Волшебного Ансамбля, после чего начинает метаться между настроениями и мотивами. Это было первое появление Ван Влита на официальной концертной записи, и диапазон его голоса простирается от рёва до какого-то своеобразно сдавленного звука. Хотя это могло быть стилистическое ухищрение, необходимое для отражения бурного потока песни (и воссоздания травматического переживания с Avon-колоном), на самом деле корни этого явления лежат глубже. Заппа подтвердил наблюдения других людей относительно вокальной техники Ван Влита — он заметил, что из-за силы его вокала и напряжения связок у него поднимается кровяное давление, фактически закупоривая ему уши и не давая слышать сценические мониторы. Этим также объясняется одно сообщение того периода — о том, что во время концерта лицо Ван Влита «заливалось краской».

Песня "Poofter's Froth Wyoming Plans Ahead" также была написана специально для Ван Влита — бойкая, возвышенно тупая «вроде как ковбойская песня» (как объявляет её Заппа на альбоме). Это была сатира, предвещающая приближающиеся торжества 1976 г. по поводу двухсотлетия США и неизбежные распродажи всяких дрянных сувениров. Использование слова "poofter" (английское сленговое обозначение гомосексуалиста) было замечено Миком Фарреном в его рецензии на *Bongo Fury* в New Musical Express. Он заметил, что и там, и в "The Man With A Woman Head" слово использовалось так, как будто ни Ван Влит, ни Заппа не знали его смысла. Так оно и оказалось. Ван Влит был потрясён, когда на интервью для Sounds Вивьен Голдман объяснила ему происхождение слова: «Что, ПРАВДА?!? Знаете, мы с Фрэнком об этом и не догадывались. Такие мы наивные.»[276]

Следующая песня, "200 Years Old", продолжает тему двухсотлетия. Этот блюзовый студийный номер открывается визгливой губной гармошкой Ван Влита и слайд-гитарой Денни Уолли, прорывающимися через плотный звук. Ван Влит играет на губной гармошке и в песне "Cucamonga", названной по местоположению Студии Z. В ней демонстрируется ностальгическое, даже сентиментальное настроение запповского творчества, проявлявшееся очень редко — например, в такой песне, как "Village Of The Sun" с концертного альбома 1974 г. *Roxy & Elsewhere,* где вспоминается Сан-Виллледж, место, в котором The

Blackouts играли в конце 50-х. Заппа, вспоминающий место, где за много лет до того он с парой друзей «начал готовиться к тому времени, когда мы попадём на телевидение», звучит почти мечтательно.

Со стороны казалось, что дружба Ван Влита и Заппы была сопряжена с такими трудностями из-за того, что им обоим было нелегко поддерживать в себе чувство самоотверженности, необходимое для плавного течения подобных отношений. Ни тот, ни другой не были готовы к безусловной открытости, которая неизбежно сопряжена с уязвимостью. Барри Майлс провёл немало времени в их компании, и считает так: «Между ними всегда существовала проблема — чья личность крупнее, и это, конечно, было смешно. Фрэнк явно чувствовал себя неуверенно. Отсюда и происходил весь этот цинизм и холодность. У него было очень мало друзей, потому что он всё превращал в деловые отношения. Мне кажется, они оба страшно ностальгировали по тем временам, когда вместе гоняли по Ланкастеру и слушали ритм-энд-блюзовые пластинки — они были очень, очень большими друзьями. Мне кажется, что у них на пути встали бизнес и Лос-Анджелес. Это ужасное место, [которое] очень способствует развитию самых худших сторон в людях.»

Ник Кент сравнивает их отношения с другими, которые он наблюдал лично. «Это типичные взаимотношения в музыкальном бизнесе. Я был рядом с Игги [Попом], когда он был не очень комплиментарно настроен к [Дэвиду] Боуи, но в то же время, без Боуи у него бы не было таких пластинок, как *The Idiot* и *Lust For Life*. Всё это очень запутано, но люди, которым помогают, часто бывают столь эгоцентричны и параноидальны, что не хотят признаться в том, что им помогали. Я думаю, что Заппа, работая с Бифхартом, всегда вёл себя очень порядочно и уступчиво; мне кажется, он всегда восхищался тем, что сделал Бифхарт, и хотел это выразить. Я не думаю, что он хотел заработать на этом парне, или превратить его в клоуна, или сделать из него что-то такое, что не вызывало бы у него восторга. Но взгляды Бифхарта были не связаны с реальностью, и он на основании какого-нибудь каприза решал, кому доверять, а кому — нет. Он верил многим людям, которые подводили его и вёл себя по-свински с теми людьми, которым он, откровенно говоря, мог бы верить.»

Основная часть альбома состоит из качественного материала Заппы — это такой более блюзовый вариант его пост-Overnite *Sensation-стиля,* за исключением "Carolina Hard-Core Ecstasy", в которой изысканная мелодия сочетается с женоненавистническим, «юмористическим» садо-мазохистским текстом редкой тупости. Больше всего шокирует то, что умный

человек мог написать такую дрянь, думая, что это смешно. Ван Влит также участвует в хоре на заключительной вещи "Muffin Man" и играет на губной гармошке в "Advance Romance". Две его композиции на *Bongo Fury* представляют собой стихотворения в прозе, декламируемые на фоне образного полу-фри-формального аккомпанемента Матерей — это "Sam With The Showing Scalp Flat Top" и "The Man With The Woman Head". В то время Ван Влит был вроде бы в состоянии творческого банкротства, но эти две композиции — вполне индивидуальные, удивительно яркие виньетки (хотя и написанные в 1973 г.).

Стилистически тексты этих вещей далеки от экологически-апокалиптических предупреждений *Lick My Decals Off, Baby,* бродяг и сюрреальных передислокаций американской мифологии *Trout Mask* и деформированной блюзологии *The Spotlight Kid.* Это словесные зарисовки с ярким чувством места и характера; их главные герои раскрашены выдающимся образным мышлением Ван Влита.

Помимо рисования на сцене, Ван Влит брал с собой блокнот в кафе, бары и рестораны, где запечатлевал на бумаге визуально интересных субъектов. В этом духе можно прочитать "The Man With The Woman Head" — как будто происходившие события и визуальные особенности персонажа были записаны или зарисованы наблюдателем в скрытом от чужих взоров блокноте.

Ван Влит декламирует на фоне свободной, удалённой на задний план импровизации Матерей с Наполеоном Мерфи Броком, выдувающим из саксофона непредсказуемые ноты. Вначале он спрашивает публику: «Вы со мной, люди?», а потом описывает персонажа — по всей видимости, пожилого театрального типа в голливудском "drive-in"-ресторане. Это «похотливец в стиле раннего водевильного джаза», с лицом «цвета руки в никотиновых пятнах», протравленными опиумом деревянными зубами, морщинистыми «похожими на карту» глазами, как бы подведёнными от избыточного употребления краски для глаз, который время от времени роняет пепел с сигареты на свои «белые-на-жёлтом Даксы».

После пресного меню последних двух пластинок такое блестящее произведение, как "The Man With The Woman Head" вызывает шок: яркие словесные ассоциации, поблёкший низкобюджетный театральный декаданс главного персонажа и, ближе к концу, появление Туза с пепельницей, бормочущего про себя: «Поганый сукин сын». Он изображается ревнивым соперником — актёром, подрабатывающим официантом.

"Sam With The Showing Scalp Flat Top" в каком-то смысле возвращается к настроению "Veteran's Day Poppy", но здесь

ветеран Вьетнама с армейской (или психбольничной) стрижкой помещён в сценарий, полный ярких, мимолётных образов, похожих на стоп-кадры из фильма. Потом на сцене появляется коляска с «твёрдыми, тёмными резиновыми колёсами» — средство самопередвижения Сэма. Ван Влит кратко объяснил затруднения Сэма в интервью с Вивьен Голдман: «Этот парень явно жертва войны, он изуродован войной — инвалид, понимаете. Вы видели таких людей — они продают карандаши.»[277]

Чуткий аккомпанемент Матерей перерастает в содрогающийся рок-финал, а Ван Влит ревёт: «Мне бы хотелось иметь пару бонгов», после чего выкрикивает название альбома. В прошлом он утверждал, что Заппа присваивал его фразы и использовал их как названия. В этот раз он мог быть доволен — альбом был назван по его строчке.

Джимми Карл Блэк был членом первого состава Матерей Изобретения — а вскоре ему предстояло недолго поиграть на барабанах в Волшебном Ансамбле. Вспоминая прошлое, он излагает следующий взгляд на взаимоотношения Заппы и Ван Влита: «Мне кажется, Фрэнк всегда очень ему завидовал, потому что не мог быть столь же авангардным, столь же замороченным, как Бифхарт — хотя сильно старался. Я думаю, что никто не может. А для него быть таким было естественно — это было его родное.»

Завидовал или нет, но запповский великодушный жест вполне мог бы спасти карьеру Ван Влита. Но их общество взаимной признательности уже начало разрушаться. Джимми Карл Блэк вспоминает, как встретился с ними после гастролей: «Они с Заппой никогда не уживались. Никогда. Фактически, когда они приехали в Эль Пасо, Фрэнк уже с ним не разговаривал. даже не замечал, что он рядом. Бифхарт рисовал Заппу в виде дьявола — с рогами и хвостом. Фрэнку это очень не нравилось.» Взгляд Заппы на трудности совместных гастролей был изложен Найджелу Ли очень просто: «Это было нелегко, но продолжалось всего несколько недель.»[278]

Следующим эпизодом после гастролей *Bongo Fury* было спешное воссоздание Волшебного Ансамбля. Ван Влит встретился с Джоном Френчем, когда тот пел с Mallard в северной Калифорнии, и уговорил его вновь стать участником Волшебного Ансамбля — в этот раз он должен был играть и на барабанах, и на гитаре. Хотя дружба Ван Влита с Заппой опять находилась в подвешенном состоянии, он продолжал использовать «отходы» запповской группы. На этот раз сразу же после гастролей *Bongo Fury* к нему пришёл тромбонист Брюс «Ископаемое» Фаулер (прозванный так за своё пристрастие к палеонтологии). Ещё

одним барабанщиком был Джимми Карл Блэк (он же Индийская Тушь), а гитаристами стали вернувшийся Эллиот Ингбер и новый рекрут Грег «Элла Гуру» Дэвидсон. Подходящего басиста найти не смогли, и по предложению Дэвидсона Фаулер стал пускать свой инструмент через «октавный делитель», в котором сыгранная нота автоматически дублируется октавой ниже, создавая уникальный басовый звук.

Давний поклонник Заппы, Дэвидсон после одного из концертов гастролей *Bongo Fury* пришёл за кулисы, чтобы поговорить с группой, и там впервые встретил Ван Влита. «Капитан стоял за кулисами и с кем-то говорил. Из него просто через край лилась энергия, глаза горели. Я знал, что у него несколько лет не было своей группы, так что я подошёл и спросил, будет ли после гастролей с Заппой у него новая группа. Он сказал: «Ну да!» Я сообщил ему, что могу играть обе гитарные партии одновременно — наверное, я хватил через край — и хотел бы играть в его следующем составе. Он сказал — приходи в гостиницу и сыграй.

«Я пошёл к нему в гостиницу, и ходил туда и в следующие два вечера. Он не говорил мне, что играть — мы просто играли. После того, как мы поиграли несколько минут, он сказал мне, что я принят в группу. Я не поверил. Я думал, он шутит. Но играть и вообще общаться с ним мне очень понравилось. Он делал всякие странные вещи — например, курил сигарету, глядя прямо на меня и при этом свистел с закрытым ртом. Я спросил его, как он это делает, и он сказал, что звук выходит из маленького отверстия на боку его носа. Я ушёл от него на следующий день, когда уже взошло солнце. Он взял мой номер, я поблагодарил его и сказал, что мне всё это очень понравилось — но не ожидал, что когда-нибудь получу от него какие-то известия. Через три недели он позвонил и сказал: «Приезжай в Лос-Анджелес. Мы едем в Англию».»

Для подготовки к своей поездке через Атлантику группа вернулась из Эль-Пасо в Калифорнию для семи недель работы в репетиционном зале запповской компании DiscReet Records на Сансет-Бульваре в Голливуде — это доказывает, что всякая остаточная враждебность была отброшена. Проводил репетиции Френч, вернувшийся к своей роли музыкального режиссёра. Рабочий график был далёк от напряжённого; по словам Джимми Карла Блэка, «Большую часть времени мы занимались тем, что либо слушали его разговоры, либо [смотрели, как он] кого-нибудь рисует. Мы особо не практиковались, но часто ходили в The Brown Derby — очень известный голливудский ресторан, который в 30-е и 40-е годы посещали все кинозвёзды. Он сидел и

зарисовывал всех входящих, а вся группа должна была ходить с ним — мы должны были везде за ним следовать. У нас был 12-часовой рабочий день, а репетировали мы часа полтора из этих двенадцати.»

По словам Дэвидсона, репетиционный режим был несколько труднее. Хотя в отношении живой игры группе были даны кое-какие указания по импровизации, сами репетиции всё же были очень строги. «Группа никогда не смогла бы действовать без Джона [Френча]», — говорит Дэвидсон. «Сильной стороной Дона было творчество, но скучные занятия по отработке всех кропотливых деталей на репетиции были не по нём. Зато у Джона это получалось хорошо. Бывало, я оставался ночевать у Эллиота [Ингбера], и мы вместе работали над нашими партиями — часто много раз подряд слушая пластинки и расчленяя партии. Эллиот называл меня «Голова-Пинцет», потому что ему казалось, что я хорошо улавливаю детали. Партии Эллиота, записанные на пластинках, было труднее всего разучивать, потому что он играл их спонтанно. Мне кажется, Дон не заставлял его (как прочих гитаристов) играть нота в ноту все регламентированные партии.»

Дэвидсон с любовью вспоминает несколько послерепетиционных джемов, когда к ним непринуждённо присоединялся Ван Влит и «прекрасно дул в губную гармошку». Он, как тонкий комментатор этих записанных сеансов, вспоминает одну особенно замечательную запись. «Мы с Доном и Джоном были в Ланкастере, Калифорния и пошли посмотреть группу, в которой играл Марк Бостон. Они играли какие-то чужие вещи типа "Brown Sugar". Нас попросили сыграть. Дон на автостоянке попросил меня вырезать ему мундштук для саксофона. Итак, состав был такой: Джон на барабанах, Дон на сопрано-саксофоне, я на гитаре. Без баса. Я смутно припоминаю, что мы с Джоном вкратце обговорили, какой ритм он будет играть. Насчёт тональности в этом случае беспокоиться было не надо. И больше перед выходом мы ничего не обговаривали. Итак, едва ли представляя себе, что мы будем играть — раз, два, три — мы погнали. Это была дикая вещь. Я посмотрел на публику. Их зацепило. В музыке было какое-то джунглевое чувство, и я помню, как они дёргались и подтанцовывали, иногда подвывая. Во время нашего джема Дон издал только одно слово — мне показалось, что-то вроде «Аааааа, Зимба!»»

Этот состав Волшебного Ансамбля существовал недолго и сыграл всего несколько концертов. Они записали материал для национальной телепередачи The Sound Stage — правда, съёмку оказалось невозможно использовать (главным образом из-за растущего волнения Ван Влита в студийной обстановке) — и

сыграли два концерта в голливудском зале Roxy. Кроме того, 5 июля они участвовали в Небуортском фестивале в Англии. В попытке найти бас-гитариста был прослушан Бьюэлл Найдлингер, игравший с Орнеттом Коулменом. В 1998 г. Джон Френч так описал происходившее Джастину Шерриллу: «Бьюэлл известен как прекрасный студийный басист и умеет невероятно хорошо читать с листа. Я дал ему оргигинальную транскрипцию "My Human Gets Me Blues" и объяснил форму песни. Все остальные уже несколько дней её репетировали. Я дал отсчёт и он сыграл так невероятно хорошо, что я подумал, что в студию зашёл Марк Бостон! В этой песне нарушается несчётное количество «музыкальных правил», а в центральной части все музыканты играют в разных размерах. Бьюэлл смог схватить это с первой попытки — частично потому, что он был прежде всего великолепным читателем, и ему не приходилось «думать», что он делает.»[279]

В конце концов Ван Влит решил остановиться на Брюсе Фаулере с его «воздушным басом». Фестиваль проходил на территории Небуорт-Хауса в Хертфордшире — изящного величественного здания, расположенного в холмистой местности примерно за десять миль от лондонских пригородов. Сцена была расположена в естественном амфитеатре поместья. Возглавляли эклектичную программу Pink Floyd; кроме них участвовали The Steve Miller Band, Рой Харпер и Trigger, а также английская комедийная труппа Monty Python. Диск-жокеем был Джон Пил. Программа Волшебного Ансамбля была мощной, хотя и «старомодной» — старые фавориты "Abba Zaba" и "Moonlight On Vermont" соседствовали с редко исполнявшейся "Beatle Bones 'N' Smokin' Stones" и хаотичными полуимпровизированными пьесами типа "Spitball Scalped A Baby". В "When It Blows Its Stacks" группа играет со зверской мощью, аккомпанируя нутряному вокалу Ван Влита. У них было недостаточно времени, чтобы сыграться в настоящую группу, к тому же перед концертом не было саундчека, однако это выступление было огромным шагом вперёд по сравнению с концертами 1974 года.

В тогдашних отчётах о концерте говорится, что Ван Влит что-то кидал в толпу. Поскольку у него опять начались проблемы с запоминанием текста, Джен перед концертом сидела до глубокой ночи, записывая их на огромных «суфлёрских» карточках. Ван Влит превратил свою амнезию в целое зрелище. Заканчивая очередную песню, он запускал карточку с высокой сцены в публику. «Это было так смешно», — вспоминает Джимми Карл Блэк.

«Я не мог поверить, что парень не может запомнить слова к

своим песням.» Его исполнение "Orange Claw Hammer" было небезупречным даже с карточками, но услышать, как он вопил эту песню над хертфордширской местностью, было, наверное, истинным наслаждением — особенно когда за ней последовала "Dali's Car".

Гастроли *Bongo Fury* дали Ван Влиту временную передышку от его финансовых и контрактных проблем, но когда он в конце 1975 г. прибыл в Англию, эти проблемы вновь подняли свои безобразные головы. В Штатах *Bongo Fury* был выпущен на Warner Brothers, но Virgin, которые всё ещё несли ответственность за продукцию Ван Влита в Англии (контракт был подписан в Лос-Анджелесе), запретили издавать его в этой стране. Поскольку Ван Влит был в списке их артистов, Virgin потребовали, чтобы это было отражено на обложке, и чтобы с ними было заключено финансовое соглашение. Ситуация зашла в тупик. В заявлении Warner Brothers говорилось, что это «может продолжаться вечно». Таким образом, несмотря на хорошие рецензии и то, что и Заппе, и Ван Влиту нравился результат (Ван Влит назвал *Bongo Fury* «радостным» альбомом), единственным способом достать его в Англии было купить импортную пластинку.

Было бы соблазнительно приписать исход этого эпизода неспособности Ван Влита разобраться в мелких подробностях деловых соглашений. Но когда об этих гастролях было впервые объявлено, Melody Maker, ожидавшие возникновения подобных проблем, услышали от представителя Virgin, что т. к. Ван Влит выполнил свои обязательства перед этой компанией, она не будет чинить препятствий выпуску совместных работ Ван Влита и Заппы. После *Unconditionally Guaranteed* и *Bluejeans And Moonbeams* Ван Влит был бы совсем не прочь уйти с Virgin, но по словам компании, они пытались связаться с ним на предмет выпуска какого-нибудь ещё материала, но не получили ответа.

Все эти махинации являются хорошим примером проблем, которые в то время стояли перед артистами, имеющими контракт с разными компаниями. При совместной работе им часто приходилось выступать анонимно или под вымышленными именами — типа «Воспалённый Катящийся Красный». Ван Влит назвал вещи своими именами в интервью Барри Майлсу: «Фрэнсис Винсент Заппа и я вместе сделали альбом, но Virgin Records не хотят его выпускать! У них нет права не давать миру услышать, как мы с Фрэнком веселимся. Кто они такие, чтобы издеваться над нами, да ещё с таким именем? Нет больше девственниц — мы все это знаем. Танец семи покрывал закончился!»[280]

Новый Волшебный Ансамбль ездил с концертами по Европе и

Штатам с октября по декабрь 1975-го. Дэвидсон временно ушёл и уехал в Чикаго, а потом (в частности) из-за «мерзкой конфронтации» с менеджером Хербом Коэном, решил остаться там. Результатом битвы барабанщиков стало то, что Джимми Карл Блэк решил, что он лучше останется в Техасе, чем поедет в Калифорнию, и ушёл из группы, тем самым заставив Джона Френча сосредоточиться исключительно на барабанах. К Френчу, Ингберу и Фаулеру присоединился гитарист Денни Уолли, игравший на гастролях *Bongo Fury* — Ван Влит знал его ещё с 50-х годов по Ланкастеру. «Он играет в таком мадди-уотерсовском стиле, а ничего лучше Мадди и желать нельзя», — сказал он Стиву Лейку из Melody Maker. Далее он поведал, что не только написал какой-то новый материал, но у него есть 50 композиций периода *Trout Mask,* никогда не исполнявшихся со сцены. Он собирался вновь начать играть на саксофоне и «покончил со всем этим рок-н-роллом. Я возвращаюсь к свободной форме — и это всё, что меня интересует.»[281]

В рецензии на выступление Капитана Бифхарта и Волшебного Ансамбля в ноябре 1975 г. в лондонском Нью-Виктория-Театре Ангус МакКиннон из Street Life восторгался: «Бифхарт снова на правильном пути. Можно сказать, что это до того хорошо и правильно, что даже не верится.»[282] В другой рецензии на этот же концерт Чэс Де Уолли из New Musical Express заметил, что Ван Влит «спас свою ослабевшую репутацию» и — что уже не совсем точно — «простился с пёстрым цыганским ансамблем, который мы летом видели в Небуорте.»[283] В программе были старые фавориты типа "Beatle Bones 'N' Smokin' Stones", "Abba Zaba" и "My Human Gets Me Blues". Под конец концерта на сцену взобралась девушка-подросток и обняла Ван Влита. Наверное, его музыка наконец понравилась женщинам.

УВЛЕКАЕМЫЙ РЕЗИНОВЫМИ ДЕЛЬФИНАМИ

Это я показал им всё, что они делали. Я хочу сказать, что я режиссёр. Не хочу хвастаться и всё такое, но я художник. И дело в том, что иногда художники начинают казаться ужасными, после того как поставят что-нибудь. Понимаете, эти ребята слишком вжились в роли, которые придумал я, после чего я им разонравился. Это случается в театре и где угодно. Но никак не могу сказать, что я делал что-то неправильно, потому что я каждый день их спрашивал: «Ты точно хочешь этим заниматься?» Я говорил: «Понимаете, в искусстве бывает так, что ты доходишь до конца дороги, а горшочка с золотом там нет.»

Дон Ван Влит о прежних участниках Волшебного Ансамбля в интервью Джону Грею, Sounds. 10 декабря

Пребывание Капитана Бифхарта и Волшебного Ансамбля в Англии на Небуортском фестивале совпало с визитом в эту страну бывших бунтовщиков группы — Арта Триппа, Марка Бостона и Билла Харклроуда в составе их новой группы Mallard. Они жили близ Ньютон-Эббота в Девоне, где записывали подборку нового материала на деньги анонимного спонсора. Поскольку они записывались на передвижной студии Jethro Tull, личность их патрона установить нетрудно. Они жили в доме гитариста Jethro Tull Мартина Барре, а закулисным благотворителем был Ян Андерсон. Фактически он начал принимать в них участие ещё в прошлом году. Сразу же после того, как бывший Волшебный Ансамбль удрал от Ван Влита, Андерсон организовал импровизированный сейшн, надеясь

сохранить их творческий порыв. Он так говорит об этом: «Я сказал им: «Слушайте, я не хочу ему никакого вреда, но весь мир понимает, что вы — это Волшебный Ансамбль, а он — Капитан Бифхарт. Может быть, ему кажется, что он имеет законные права на название «Волшебный Ансамбль», и может быть, сделает всё возможное, чтобы это доказать, но попробовать-то стоит.» И вот я написал им песню «Волшебный Ансамбль», и мы отправились в студию в Лос-Анджелесе. Я сказал Ракете Мортону: «Да, Марк, ты будешь фронтменом, ты будешь петь.» «О, но я никогда раньше не пел.» «Вот сегодня и попробуешь.» Наверное, я был таким же гадом, как их бывший босс! В общем, мы сделали эту запись с нашим барабанщиком Барри Барлоу — наверное, потому что больше никто не согласился — и всего нас было четверо: Марк, Билл, Барри и я за пультом.

«Песня была написана на основе моего представления о склонностях и способностях Билла Харклроуда. К сожалению, запись у меня не сохранилась. Они начали дело о названии группы на юридическом фронте — только для того, чтобы понять, что не могут себе этого позволить, потому что Дон собирался пустить в ход тяжёлую артиллерию в виде своих адвокатов. Так что ничего не вышло.»

В DISCoveries в 1988 г. Харклроуд так сказал о Mallard: «Это был Волшебный Ансамбль без Дона. Нам показалось, что у нас есть карьера.»[284] Вначале Mallard поехали в Аркату, близ Эврики, северная Калифорния. Джон Френч был барабанщиком, вокалистом, а также сочинял музыку и стихи. Клавишник Джон Томас, которому было едва 20 лет, играл с Френчем в группе Rattlesnakes And Eggs, и был уже (в относительном смысле) ветераном ланкастерской сцены. Но с работой было туго: у группы не было контракта на запись, а после того, как Ван Влит переманил Френча обратно в Волшебный Ансамбль (после гастролей *Bongo Fury),* группа законсервировалась. Харклроуд боялся опять попасть в «ту же самую засаду», как в Волшебном Ансамбле, т. е. работать бесплатно. Среди них начали возникать разногласия относительно музыкального курса. У Бостона была склонность к кантри и блюзу, а вкусы Харклроуда были совсем другими. «Я слушал Weather Report и джаз, и хотел усовершенствовать свою игру», — говорит он. Он ушёл и группа прекратила деятельность.

Андерсон вновь появился на горизонте (тем самым спровоцировав возрождение Mallard) благодаря дружбе с Марком Бостоном. Его инвестиции в группу были простым жестом альтруизма: «Я привёз их в Англию и сказал: «Если хотите попробовать что-нибудь сделать, я дам вам студию на пару

недель.» Схема была такая: если у них что-то получится, я скажу, сколько это стоит, и они отдадут мне деньги. Если нет — поезжайте домой и забудьте об этом. Вот так просто. Мне показалось, что эти ребята сделают действительно хорошую музыку, если у них будет свобода.»

К середине 1975 года Mallard опять были в полной силе. Они нашли замену Френчу в лице Сэма Галпина, кантри-певца, более десяти лет выступавшего в барах Лас-Вегаса и Западного побережья. У него был сиплый флегматичный голос, который впоследствии называли *«одним из* голосов Ван Влита». Но такие замечания были для него пустым звуком, потому что он практически ничего не знал об их музыкальном прошлом. Арт Трипп зарабатывал на жизнь, продавая страховые полисы и соблазнился опять стать барабанщиком группы только после того, как ему гарантировали аванс. Однако бюджет группы был всё ещё ограничен, и поскольку Томас не был, по его словам, одним из «звёзд», он остался в Ланкастере. Клавишные партии взяли на себя Галпин и Джон «Кролик» Бандрик. Коннор МакНайт из Zig Zag повстречался с группой в Девоне. Трипп поговорил с ним о своих прежних работодателях и дал такую откровенную оценку своей карьеры до тех пор: «Парень, я работал на двух худших деятелей в этом бизнесе — на Заппу и на этого грёбаного Влита.»[285]

Вскоре после того, как Волшебный Ансамбль ушёл от Ван Влита, он утверждал (с некоторым даже удовольствием), что все они бросили музыку. Он также рассказывал журналистам, что у всех участников группы были комфортабельные жилищные условия, а они с Джен последние шесть лет спали на полу. Даже через год он всё ещё кипел: (Стиву Вайцману из Rolling Stone) «Сразу после *Trout Mask Replica* я сделал *Lick My Decals Off, Baby*. Группа хотела коммерческого успеха, и поскольку они были столь любезны, что записали эти две пластинки, мне показалось, что я имею перед ними моральные обязательства, и я остался. Но мне ещё тогда следовало от них избавиться.»[286]

Теперь, когда две соперничающие фракции соглашались на интервью, New Musical Express в июле 1975 г. поместили у себя типично непочтительный двухстраничный разворот. Харклроуд и Ван Влит изложили свои позиции в статье под заголовком «Большая Драка: Старые Пухлые Пальцы против Утёнка[287] Харклроуда». Получилась хорошая публичная перебранка.

Ван Влит назвал Харклроуда «нахалёнком», а Mallard — «компанией мошенников». Далее он заявил, что отмазал Харклроуда и Бостона от призыва в армию и потратил на группу 400 тысяч долларов, после чего, едва переведя дыхание, возвысил

сумму до миллиона. Прекрасно понимая, что последует публичное обсуждение вопроса об авторстве, Ван Влит принёс с собой оригинальные рукописи материала *Trout Mask Replica,* транскрибированные Френчем с его фортепьянных сочинений — дабы «защитить своё искусство».

«Вообще-то они сделали большую ошибку. То есть *большую* ошибку», — сказал он Кейт Филлипс. «Потому что артистов не так уж много, и они к ним не принадлежат, можете мне поверить.» Затем он испустил поток сарказмов, суть которых сводилась к тому, что творческие дни группы сочтены, после чего перешёл к дипломатии, сказав, что он на них не сердится. «Вообще-то *сержусь.* Но не так уж сильно. То есть, я знаю, что они больные.» Говоря о том, что казалось ему претензиями на авторство определённой части музыки Волшебного Ансамбля, он сказал: «И они говорят, что написали все эти дела? Ну, тогда лучше бы им сделать чертовски хороший альбом. Но судя по тому, что я слышу, это ужасно…»[288] Поскольку Mallard записывали альбом как раз во время этого интервью, Ван Влиту не на чем было основать своё суждение. Но это, в конце концов, была война.

Харклроуд из противоположного «угла ринга» подтвердил Крису Салевичу, что группа вначале хотела использовать имя «Волшебный Ансамбль», но Ван Влит удержал за собой права на него, как и на их псевдонимы. «Это будет значить, что нам нужно начинать как совершенно неизвестной новой группе», — пожаловался он. Харклроуд впервые получил трибуну в английской прессе, и ему пришлось многое снять с души. «Музыка была создана группой. Не им. Она была *от начала до конца* аранжирована группой», — заявил он. Он отверг обвинения в том, что они претендуют на авторство и сказал в адрес Ван Влита несколько комплиментов: «Как поэт, он один из лучших, кого я только слышал в жизни. Он не музыкант. Ему приписывается, что он создал много музыки, но её создавал не он. Она родилась в группе.»[289] Харклроуду казалось, что Ван Влит «до смерти перепуган» (несомненно, он сделал такой вывод на основании его последней пластинки, *Bluejeans And Moonbeams)* и что некоторые аспекты его «гения» были на самом деле полной чепухой.

В октябре 1975-го, перед началом английского турне Волшебного Ансамбля, в дебаты вступил Джон Френч. В разговоре со Стивом Лейком из Melody Maker он признался, что был очень удивлён некоторыми заявлениями Харклроуда. Его собственный взгляд состоял в том, что музыканты контролировали далеко не всё — по крайней мере, во время

записи *Trout Mask Replica* (это был единственный альбом, о котором Френч считал себя вправе говорить на правах «музыкального режиссёра»). Он заключил так: «Что бы там ни говорил Харклроуд о своей гитарной виртуозности в то время — я *был там* и видел, как Дон проходил с Харклроудом его партии, притом с невероятным терпением. Дон очень музыкален. Это правда, что он не умеет играть на гитаре, но это никогда не было для него препятствием при разъяснении своих идей.»[290]

Процесс объяснения того, кто и как что делал, осложнялся беспрецедентными методами композиции, применявшимися в музыке Ван Влита, и с позиций сегодняшнего дня кажется, что даже спустя годы после создания *Trout Mask* и *Decals* журналисты и поклонники лишь частично понимали нюансы композиции и аранжировки Волшебного Ансамбля. То, что происходило на самом деле, стало ясно лишь недавно. Обе стороны впоследствии утверждали, что получили извинения от раскаявшихся оппонентов; также и взгляды обоих сторон со временем смягчились.

Но вернёмся к Mallard. Их одноимённый альбом был смикширован (с применением наложений) в лондонской студии Morgan и вышел в свет на Virgin осенью 1976 г. Харклроуд был убеждён, что они записывают демо-ленту для заключения контракта, и сильно удивился, когда эти записи были изданы. В разговоре с Крисом Салевичем он сказал:

«Та пластинка, которую мы только что сделали. Мне кажется, когда вы её услышите, вы услышите большое сходство, потому что её сделали те же самые музыканты.»[291]

В этих словах был смысл. На *Mallard* слышались отголоски *Clear Spot* — альбома, в котором, по словам Харклроуда, вклад группы был наиболее очевиден. Наиболее явно это заметно в инструментальных вещах "Road To Morocco" и "Winged Tuskadero" — беспокойных синкопированных пьесах, в которых барабаны и маримба Триппа пробуждают воспоминания об уже ушедшей эпохе. Гитара Харклроуда великолепна на всём протяжении пластинки, напоминая кое-какие его формулировки с *Clear Spot.* Бас Бостона сторонится эллиптических орбит раннего материала Бифхарта, вместо этого выполняя роль якоря. Этот материал опять так и хочется сравнить с ритмическим «тяни-толкаем» Little Feat, хотя он по большей части более напряжённый и взвинченный. Более непринуждённая и «корневая» сторона группы проявляется в обработке песни Гая Кларка "Desperados Waiting For A Train".

Смесь кантри, блюза, рок-н-ролла и некоторых более авангардных тенденций в работе Mallard хорошо сбалансирована.

Альбом заканчивается дуэлью Харклроуда и Бостона в нежной чувственной версии пьесы "Peon" из *Decals.* Все острые углы сглажены, и это пасторальное прочтение даже открывается короткой записью птичьей песни. Может быть, это была оливковая ветвь Ван Влиту, или своеобразная дань уважения, но группа выдвинула такое объяснение, что им было просто приятно играть эту вещь. Харклроуд предположил, что она может заработать Ван Влиту сколько-нибудь денег, потому что тот был совершенно разорён. Однако сам композитор очень нелестно отозвался об этой версии — именно потому, что в ней не было атаки оригинала. У Яна Андерсона сложилось двойственное впечатление: «Насколько мне помнится, пластинка Mallard была так себе. Они взяли какого-то певца [Галпина], который, как мне кажется, был не особо высокого уровня. Это был не плохой альбом, но в нём нехватало вот этой «искорки».»

В мае 1976 г. менеджер Mallard Билл Шумоу заявил — повидимому, безо всякой иронии — что ему хотелось бы, чтобы группа сыграла в Англии несколько концертов ещё и осенью, потому что «музыку Бифхарта здесь всегда ценили больше, чем в Штатах. Здесь её воспринимают гораздо более непредубеждённо.»[292]

Несколько возвращаясь назад, отметим, что британские концерты Капитана Бифхарта и Волшебного Ансамбля в конце 1975 г. имели успех у критиков. Правда, несмотря на слова Ван Влита о пятидесяти никогда не исполнявшихся композициях периода *Trout Mask Replica,* якобы бывших в его распоряжении, группа играла исключительно старый материал. Если не считать две декламации на *Bongo Fury,* он уже более трёх лет не выпускал качественного материала, но усердно занимался сочинительством за фортепиано в своём доме в Тринидад-Бей. Нужда вынудила его и Джен оставить высокую квартплату, леса красного дерева и дикую природу северного побережья Калифорнии и вернуться в Ланкастер. Там они обосновались в трейлере матери Ван Влита, стоявшем в трейлерном парке на восточной окраине города. Ему не терпелось начать преобразовывать эти фортепианные записи в новый материал Волшебного Ансамбля.

Тут Эйсу Фаррену Форду пришло на ум поехать в пустыню, чтобы возобновить знакомство с Ван Влитом. Правда, он не знал, где тот живёт, но это была не такая уж неразрешимая проблема. Форд: «Двое ребят довезли меня до пустыни, и когда мне показалось, что я нашёл его трейлерный парк, я подумал: «Ну, я не могу просто так зайти и начать его разыскивать». И я вышел из парка в эту обширную пустыню с альт-саксофоном и начал дуть. Примерно через три минуты он вышел. Наверное, подумал: «Это,

должно быть, мои люди. Надо пойти укоротить их, пока соседи не пожаловались.» Я так и не спросил, в чём было дело; может быть, Сью сказала: «Это какой-нибудь твой друг, лучше приведи его сюда.» Но он простил мне это. С этого момента мы начали общаться, он часто звонил мне поздно вечером, а я пропадал там целыми днями и слушал пластинки. Сью всегда держалась в стороне. Она была дружелюбна и сердечна, но никогда не принимала участия в разговорах. Это было очень приятно, но когда я бывал там, Джен и Сью никогда не выходили — они сидели и разговаривали в другой комнате. Джен всегда хорошо ко мне относилась, но мне кажется, я ей не очень нравился, потому что мы с Доном ходили пить кофе, и он бывал настолько воодушевлён, что не спал по пять дней. Джен говорила: «Ты с ним просто шляешься, а мне приходится ходить за ним следующие пять дней, быть ему нянькой.» У него была довольно серьёзная бессонница.»

Верный своему слову, Ван Влит пригласил в Лос-Анджелес Мориса Теппера на запись пластинки — известного альбома *Bat Chain Puller*. Альбом стал возможен благодаря очередной связи с Заппой. Ван Влит вновь оказался фактически без контракта на запись, и его друг — несмотря на их столкновения на гастролях *Bongo Fury* — согласился бросить ему ещё один спасательный круг. Первоначальный план состоял в том, что Заппа выступит в роли исполнительного продюсера и вложит деньги в запись альбома, который либо выйдет на его собственном лейбле DiscReet, либо они попытаются заключить лицензионный договор с Warners/Reprise.

Новый Волшебный Ансамбль состоял из Теппера, Френча, Денни Уолли и взятого в последний момент клавишника Джона Томаса. Периодически возникающая проблема с поиском подходящего басиста (эту роль в последнее время исполнял Брюс Фаулер со своим «воздушным басом») была решена таким образом, что Томас должен был играть басовые линии на синтезаторе. Отвлечённо говоря, его недавнее участие в Mallard едва ли могло служить гарантией успешной работы с Ван Влитом. Но они много раз встречались в Ланкастере, были в хороших отношениях, да к тому же Ван Влит проявлял и интуицию, и прагматизм, когда дело касалось того, кто будет хорош в группе. Томас вспоминает, как заканчивал свои выступления в барах и заходил в Denny's — единственную круглосуточную закусочную в Ланкастере. Для него это была её главная привлекательная черта: «В два часа ночи, когда закрывались все бары, все местные музыканты собирались в этом месте и завтракали в полтретьего ночи, потому что делать было нечего и идти было некуда», —

рассказывает он. «И я очень часто видел там Дона — он обычно сидел один в отдельной кабинке с блокнотом, что-то неистово рисуя, глядя по сторонам и зарисовывая людей, казавшихся ему интересными. Он уходил из дома и шёл куда-нибудь посидеть, чтобы не потерять стимула к творчеству.»

Он описывает Ван Влита как «неиссякаемый фонтан чистой творческой энергии» и как самого загадочного собеседника, какого он только встречал. Ван Влит в своё время делал экстравагантные заявления о том, что не спал полтора года, но тогда он точно спал не слишком много. Томас вспоминает случаи, когда он заходил в его трейлер — послушать музыку и поболтать — и вдруг совершенно терял чувство времени; особенно часто такая дезориентация происходила рано утром. «Он мог бесконечно говорить ни о чём — у тебя появлялось чувство общения с богами», — говорит Томас. «Это было поразительно. Он звонил мне домой, чтобы поговорить, а если меня не было дома, он развлекал мою жену — и я клянусь, он мог держать её у телефона час, просто интересуясь, дома ли я, и если нет, то где. Я видел, как он разговаривал с операторами междугородней связи. Это люди, обученные думать только о своей работе — но он мог держать их на линии пятнадцать минут ещё до начала самого разговора.»

Морис Теппер ещё до прихода в Волшебный Ансамбль доказал, что может играть кое-какие из самых зубодробительных партий со старых записей Бифхарта. Он также питал амбиции стать автором-исполнителем. У Ван Влита была врождённая подозрительность на такие вещи, и в процессе разрушения потенциального «кататонического состояния» Теппера он применил некую нестандартную психологическую «домашнюю заготовку». Он считал, что гитарист слишком много слушает The Beatles и поэтому у него в голове постоянно крутится нота «до». Несмотря на протесты Теппера, утверждавшего, что у него не абсолютный слух и поэтому он не знает, что такое нота «до», странное решение Ван Влита в конце концов дало эффект. Теппер так описывает один из «очень странных ритуалов», происходивших тогда: «Он запер меня в маленькой ванной — не больше туалета, там повернуться было негде — и на протяжении более трёх часов заставил слушать песню "Red Cross Store" Миссиссиппи Джона Херта. Я выходил и говорил: «Мне нужно поесть, я умираю с голоду», а он отвечал: «Нет, тебе нужно ещё послушать». Он говорил: «Ты расслышал её, расслышал её как следует?», потом смотрел мне в глаза и повторял: «Нет, тебе нужно ещё послушать. Ты ещё её не расслушал.»

«И вот я слушал и думал про себя: «Да. Ну и.?» Я не мог

понять, в чём тут дело, я не мог сказать: «Да, блядь, я слышу её как надо.» В то же самое время внутренний голос говорил мне: «Да это дерьмо какое-то, это просто шутка», но мне кажется, что на самом деле происходило и какое-то более глубокое дерьмо. Я думаю, после этого я стал гораздо больше уважать его уникальность и саму идею, что он может вселить в меня этот новый цвет насильно, чтобы потом я смог перестать напевать «до». Всё это было здорово, просто волшебно.»

Ван Влиту исполнилось тридцать пять — возраст, достигнув которого, многие рок-музыканты уже скатились в сумеречную зону «отставки и безработицы», особенно если им пришлось побывать в такой глубокой творческой «колее», какую прорыл для себя Ван Влит. Казалось — несмотря на *Bongo Fury* — что для него уже нет возврата. С другой стороны, пара плохих альбомов всё-таки не могут сделать гения неудачником. *Bat Chain Puller* был, по общему мнению, крупной работой Капитана Бифхарта и сенсационным возвращением, но некоторые журналисты называли его *«Trout Mask Replica* для бедных», считали, что это невыразительная «перегонка» старых великих идей. Такие суждения попадают абсолютно мимо цели, но являются хорошим примером того, насколько высоки могут быть ожидания (даже в ущерб здравой критической оценке), когда старая работа артиста отбрасывает за собой столь длинную тень.

Между этой новой музыкой и мучительными структурами *Trout Mask Replica* и *Lick My Decals Off, Baby* есть фундаментальные различия. И хотя музыка чем-то перекликалась с той новаторской эрой, в её стиле было заметно явное развитие. Это тонкое различие тесно связано с возросшим профессионализмом Ван Влита — по крайней мере, в его «системе координат» — в игре на пианино. Его интуитивные «выбросы» на инструменте теперь были гораздо более плавными и беглыми — в них уже не было звукового нагромождения фрагментарных линий, которое было отличительным признаком ранних альбомов. Он и теперь занимался на пианино сплошной композицией, но уже мог выражаться более связно и в более долгих временных отрезках. Песни были основаны на продолжительных линейных ритмических исследованиях, а инструментовка была более сдержанна, чем на *Trout Mask* — тот альбом, по оценке Харклроуда, был «полностью продиктован ритмом; высота звука там практически не имела значения.» Тед Темплмен создал на *Clear Spot* студийно усовершенствованное окружающее пространство. Но тут Ван Влит, используя собственные уникальные методы, создал большее структурное пространство в пределах более чистой музыки.

В ритмическом отношении альбом зачастую сильно отличается от своих предшественников. Барабаны, которые на *Trout Mask* и *Decals* были временами столь же важны, как гитары и бас, тут играют другую роль — пунктуации и более тонкого общения с инструментальным потоком; они также формируют повторяющиеся узоры, на фоне которых движется музыка (правда, ритм на четыре четверти и тут «вне игры»). В таком расширенном пространстве стихам также было легче найти своё место — Ван Влит возвращался к самовыражению в полу-мелодическом, полу-разговорном стиле, и на *Bat Chain Puller* есть несколько разработанных вокальных мелодий. Теперь вниманию слушателя было, наверное, легче сосредоточиться на чём-то конкретном — но лишь для того, чтобы поразиться запутанной звуковой мозаикой.

В последних четырёх альбомах присутствовали различные доли компромисса — Ван Влит либо давал группе «более лёгкий» материал, либо использовал услуги известных продюсеров, либо отчаянно пытался схватить свой кусок коммерческого пирога. Теперь всё это было в прошлом. Настало время двигаться дальше. Теппер своими глазами наблюдал композиционный процесс Ван Влита. В наброске к одной новой песне — "Voodoo Shoes" — он совмещал две чуждые друг другу музыкальные линии, напевая строчку "She wore bugs/Voodoo Shoes" на фоне гитарного прохода, вынырнувшего через несколько лет в качестве вещи "Telephone". Теппер: «Он часто пел вместе с главной гитарной линией, но писал и такие места, где линии не должны были общаться или реагировать друг на друга. Вы одновременно слышите несколько композиций и они не обязательно имеют друг к другу какое-то отношение.» В его методах всегда присутствовало интуитивное совмещение разных элементов, но в данном случае заставить идеи работать или взаимодействовать друг с другом оказалось невозможно, и песня была брошена.

Снова Теппер: «Если говорить о Капитане Бифхарте, то можно сказать, что он экспериментатор, но для меня это выглядит так, как будто человек просто выпустил свою душу на свободу, раскрепостился. Слово «экспериментальный» вызывает в сознании такой очень научный, аналитический, интеллектуальный подход, в котором нет души или веры в освобождение и прорыв более глубокого ощущения искусства — нет смелости, сердца, крови, глаз. Я не думаю, что Капитан Бифхарт когда-либо играл экспериментальную музыку.»

Несмотря на свои утверждения, что он может играть на пианино «как вам и не снилось», Ван Влит вновь оказался вынужденным как-то передавать свои абстрактные идеи

музыкантам. Учитывая процент ошибки, неизбежно возникающий при реализации этих своеобразных идей, этот процесс часто приводит к фрустрации и, следовательно, к приступам вспыльчивости. Возможно, с возрастом Ван Влит несколько смягчился, но его сила к нему вернулась — тут не могло быть сомнений.

Томас вспоминает атмосферу в Волшебном Ансамбле в период подготовки к записи альбома: «Он был тираном, очень требовательным, очень властным. Нельзя было внести туда ничего из внешнего мира, чтобы это не встретилось либо с его полным одобрением, либо со столь же полным неодобрением. Работать с ним было всё равно, что ходить по яичной скорлупе. Дон был чрезвычайный параноик. Весь его гений можно свести к очень экстремальной разновидности паранойи. Все мы можем понять и оценить чрезвычайную творческую способность, которая питалась ею, но в этом была и отрицательная сторона — он был очень, очень чувствителен к нюансам. Если ты говорил ему какую-то мелочь, которая внушала ему подозрение, это могло превратиться в нечто страшное, а ты сам даже и не подозревал, что сделал что-то не то. Я часто боялся сказать или сделать что-нибудь такое, что внезапно обратит фокус негативного внимания Дона на меня.»

Теперь, вернув себе полную власть, Ван Влит недвусмысленно утверждал свою роль бэндлидера — иногда, кажется, лишь из чистой зловредности. Однажды он заставил одного из гитаристов бесконечно играть один и тот же мотив, одновременно ругая его за «ошибки» — к полному непониманию других музыкантов, которым все эти варианты казались идентичными. Бэндлидеры часто бывают диктаторами, и тем больше уважение к тем музыкантам, которые готовы встать на передний край, чтобы дать своей музыке возможность реализоваться. Спустя десять лет, необходимые требования к музыкантам Волшебного Ансамбля оставались прежними — исключительный музыкальный талант и носорожья шкура.

Вот взгляды Теппера на не-всегда-столь-благосклонного тирана: «Он как император, у него очень доминирующее естественное присутствие, требующее аудитории, и это поразило меня ещё в самый первый раз, когда я познакомился с ним. Это не то же самое, что эффект известности. Это не то же самое, что быть в одном помещении с Миком Джаггером — это другое. Это устрашает, но в то же самое время он похож на маленького ребёнка — тихого и послушного. В нём есть это напряжение, волшебство, особость — и ты просто с уважением к этому относишься. Когда ты рядом с ним, ты уважаешь само

пространство.»

Большинство экс-участников Волшебного Ансамбля, даже те, кому пришлось в группе особенно тяжело, всегда старались приложить к работе все силы, потому что чувствовали уникальность момента. Ярким примером такого отношения может служить Френч. Хоть к нему и относились не по-людски, он вновь и вновь возвращался в группу, потому что не находил ничего, что могло бы с этим сравниться. После того, как он поиграл в Волшебном Ансамбле, его сердце сжалось от идеи выбросить на помойку стандартный рок-аккомпанемент. А учитывая то, как развился его неподражаемый стиль барабанной игры, он едва ли мог найти группу, способную принять такой тип ритмического самовыражения. Многие музыканты — особенно начиная с *Bat Chain Puller* — очень тепло вспоминают своё пребывание в группе. Спустя двадцать лет, Томас даёт следующее рациональное объяснение роли Ван Влита как бэндлидера: «Когда ты находишься в таком положении, и от него зависят твои имя и репутация, ты становишься более чувствителен к людям, которые с тобой работают и к тому, как влияет на тебя их самовыражение. Потому что вина за чужие неудачи падает на тебя.»

Гениальный, параноидальный или и то и другое одновременно, *Bat Chain Puller* — это пример «экстремальной творческой способности» Ван Влита в действии. В нём он отважно движется на новые территории и в то же время приводит в надлежащий вид и освежает некоторые звуковые наброски из массива материала, записанного в 1971 и 1972 годах.

Принимая во внимание всё то злословие, которое приходилось выдерживать Заппе с момента окончания своей продюсерской работы на *Trout Mask Replica,* он мудро решил особо не вмешиваться в дела Ван Влита и предоставил ему самому продюсировать альбом при содействии звукорежиссёра Керри МакНэба. Он просто время от времени заходил посмотреть, как идёт работа. После того, как Френч с Томасом расписали партии, группа примерно шесть недель плотно репетировала в голливудской студии Заппы, после чего направилась в студию Paramount, где всего за четыре дня и записала *Bat Chain Puller.*

В заглавной вещи возрождаются (хотя и в замедленном темпе) локомотивные ритмы "Click Clack". Если в той вещи поезд мчится во весь дух, то метафорический состав, проезжающий через пять с половиной минут "Bat Chain Puller" — это медленный, чрезвычайно длинный товарный поезд. Во время репетиций этой вещи Ван Влита изводила невозможность передать музыкантам свои ритмические замыслы. Тогда он сделал вдохновенный ход — поехал на близлежащий железнодорожный переезд и подождал

прохода поезда, а затем записал все звуки (включая звук работающих «дворников») на кассетный магнитофон, время от времени прерывая эту полевую запись свистом. Кажется, что в этой истории немало апокрифического, тем не менее это было на самом деле, и запись успешно передала то, чего он хотел добиться. Джон Френч вспоминает, что упражнение было успешным: «Он сидел в машине и записывал всё это, а потом дал мне послушать. Мы пошли в студию, и я всё сделал там, на месте. Оказалось, что это отличный, отличный ритм.»

Узоры хай-хета и том-томов Френча воспроизводят ритм один к одному. И, в отличие от музыки на *Lick My Decals Off, Baby,* тут можно посчитать проходящие вагоны.

В этой феноменальной песне Ван Влит был на пике своих сил — как в стихотворном, так и в музыкальном отношениях. Барабаны и басовый синтезатор формируют мерно движущуюся конвейерную ленту, на которой сначала появляется губная гармошка, а потом мутировавшие «хоудаун»-гитары. Ван Влит распевает заглавие песни, а потом мучительным воем выкрикивает слово "Bat", которое звучит так, что при фонетическом написании потребовалось бы десять букв "а". В калейдоскопическом тексте он пытается описать неописуемое: полумеханический-полуорганический поезд с «жёлтыми огнями, блестящими как капельки масла», вялыми, висящими крыльями и электрическими лампочками, «стреляющими из его рыла» в окружающую тьму.

Тянущий За Цепь Летучей Мыши звучит как механизированный родственник «Человека-Робота» (The Blimp), с собственным тянущимся сзади «волочащимся хвостом», стучащим по рельсам. Потом в ритм под тупыми углами врезаются гитары, а синтезатор Томаса посылает мерцающие «бипы». С нарастанием напряжения Ван Влит выдаёт ещё более бредовое описание гибридного локомотива и пейзажа, по которому он неотвратимо движется в неизвестный пункт на тяге упряжки резиновых дельфинов, проезжая мимо «зелёных раздутых деревьев» и массивных тыкв, сгруппированных под очертания земной поверхности. Ближе к затиханию песни он тихо проговаривает её название, после чего разражается последней серией подтверждений. Поезд уходит за горизонт, слайд-гитары вьются кольцами друг вокруг друга, а синтезатор посылает звуковые трассеры в эфир.

Тепперу было любопытно узнать о песне побольше: «Однажды я спросил его: «О чём эта песня? Что ты хотел сказать? Дай хоть какие-нибудь сведения — откуда это берётся?» Он ответил: «Парень, всё, что я пишу — об одном и том же.» Я сказал: «О

чём?» «Ты знаешь.» *«О чём?»* Он ответил: «О сексе. Всё о сексе.» Я говорю: «Да ладно тебе, вот это, что вытащили из озера крючьями, и на нём вены — ты говоришь мне, что это про секс?» И он ответил: *«Всё* это о сексе, парень.» Но если бы я спросил его в другой день, он бы сказал: «Если ты не знаешь, зачем спрашивать?» И так всегда. Такая была его позиция.»

Далее следует "Seam Crooked Sam" — радикальная переработка одноимённой зарисовки 1972 года. На спартанском оригинале единственными инструментами были маракасы, губная гармошка и стук ботинок Френча, отбивающего чечётку. Здесь же музыкальное содержание совершенно другое. Песня стала звеняще-мелодичной, хрустально-прозрачной конструкцией с пианино и электрогитарой, движущимися взад-вперёд в продолжительной коде. Таланты Френча здесь (и в некоторых последующих вещах) простираются и на гитару, тем самым подчёркивая его ключевую роль в реализации музыки Ван Влита. Текст песни тот же самый, но тут он не поётся, а декламируется. В нём приводится описание комнат, сдающихся в неком «отеле с вешалкой для шляп» и жёлтыми (или, если более конкретно, имеющими цвет «влажных, мёртвых цыплят») стенами.

Основой для "Harry Irene", рассказа о супружеской паре, владеющей неким погребком, служат стандартные свинговые формы. Образ жизни хозяев выглядит интересно: они продают вино «как скипидар художникам» и (в превосходно утончённой следующей строчке) относятся к общественной жизни как «пропеллеры к авиаторам». Хотя эта песня представляет собой не очень значительное произведение, в ней есть очаровательный аккордеон Уолли и соло художественного свиста Ван Влита, демонстрирующее его искусство в этом деле. Ему самому песня очевидно нравилась. Она была записана ещё во время записи *Clear Spot,* а её происхождение восходит к концу 60-х. «В ней участвуют четверо лесбиянок и таверна. Я балдею от этих людей — то есть вообще от людей, точка. Мне кажется, они абсолютно уморительны», — сказал он Ричарду Кроумлину из журнала Wax. [293]

Декламируя свою поэзию, Ван Влит часто характерно изменял форму слов. В своей книге *Фрэнк Заппа: Негативная Диалектика Пудельной Игры* Бен Уотсон восхвалял его своеобразную дикцию, но стихотворение в прозе ""81" Poop Hatch" выплёскивается в лишённом структуры потоке, как будто бы он читает набор идей, спешно записанных в блокноте. Кроме того, этот его текст — один из наиболее трудных для расшифровки. «Люк для пука» в хлопковом нижнем белье главного героя по имени Бифф — это одна из периферийных деталей среди прочих

«пылевых громкоговорителей», «изюма, покоробившегося от мыслей» и всевозможной флоры и фауны в перенаселённом, движущемся, деятельном микрокосме. Хотя Ван Влит был доволен своим исполнением, он пару раз запинается — с ним это часто случалось при чтении стихов со сцены. Примерно с середины начинает казаться, что он не может дождаться конца, и проговаривает оставшийся текст плоско и прямолинейно, с энтузиазмом человека, читающего чрезвычайно длинный список покупок.

Bat Chain Puller — это такой эклектичный набор идей, что трудно догадаться, что там будет дальше. В данном случае это изысканная гитарная виньетка "Flavor Bud Living". В исполнении Френча эта написанная на пианино вещь представляет собой медленную рассеянную вылазку на лирическую авант-гитарную территорию "Peon" и любопытным образом напоминает милое прочтение последней пьесы Харклроудом и Бостоном на *Mallard*.

"Brickbats" развивается на основе зооморфической словесной игры вокруг слова "bat" и вечернего вида каминной облицовки с «призраком оконной занавески», вздымающимся в затемнённой комнате. Песня качается туда-сюда, потом, спотыкаясь, вступают барабаны, а в средней части группа производит бурный водоворот, прежде чем уйти в прекрасно запутанную коду с одновременно искажённым и лиричным саксофоном Ван Влита. Хотя вокальная партия, безусловно, убедительна, она начинается со сбоя в первой строчке, который, по каким-то необъяснимым причинам был оставлен как есть.

Тексты *Bat Chain Puller* основаны, главным образом, на наблюдениях и зарисовках того времени. Однако на "The Floppy Boot Stomp" Ван Влит глубоко зарывается в фольклор и откапывает архетипичный сюжет конфронтации между фермером и дьяволом. В борьбе между добром и злом победителем выходит фермер — он рисует мелом круг и грозит дьяволу, что если тот переступит его, то «обожжёт свою красную шкуру» и «потанцует на своём хвосте», но не раньше, чем «красная скрипка» сыграет «колдовской хоудаун», а фермерская лошадь потягается с Сатаной копытами.

В музыкальном отношении песня движется барабанным узором, который время от времени выворачивается наизнанку подобно «петле Мёбиуса» и включает в себя очередное появление ритма "P-K-Ro-P", но сыгранного на двойной скорости. Под аккомпанемент электрического пианино гитары танцуют некую изуродованную кадриль — одна держит ритм, другая играет слайдом приятную мелодию.

"A Carrot Is As Close As A Rabbit Gets To A Diamond" — это дуэт

пианино и гитары с каким-то необарочным привкусом; два инструмента объединяются в одно целое, тем самым придавая пьесе клавесинный лязг. Вещь представляет собой сжатую версию ранней пьесы "Ballerino".

"Owed T'Alex" посвящена прежнему гитаристу Волшебного Ансамбля Алексу Сент-Клеру с его страстью к мотоциклам. Текст, написанный Ван Влитом совместно с Хербом Берманном, восходит к 1966 году и описывает опасности, сопряжённые с этим видом транспорта. Мотоцикл, со своим ревущим мотором и добела раскалёнными трубами, становится опасным существом. Наездник, после падения и мыслей о том, что он, наверное, уже «заплатил сполна», уныло оглядывается назад и отправляется на вечеринку в Карсон-Сити. Ричарду Кроумлину из Wax Ван Влит объяснил ещё один аспект этой вещи: «Я в своё время катался на этих чёртовых штуках. Я вообще-то не был байкером, но у меня был старый Индиан с самоубийственной ручкой и всем остальным. Но теперь я бы никогда не сел на мотоцикл — если только мне кто-нибудь его не подарит.»[294]

Френч вспоминает, что в оригинале это была быстрая песня в духе "Dropout Boogie", но тут она претерпела ритмическую трансформацию. Её ритмический узор, состоящий из дробей малого барабана и том-томных стуков, являет собой очередной пример того ван-влитовского воззрения, что монотонные ритмические фигуры не обязательно должны быть «избитыми». Как и на "Bat Chain Puller", барабанный рисунок играется безостановочно. Утвердившись на этой основе, колючие гитарные узоры и рокочущий синтезаторный бас стартуют в том же метре, после чего медленно расходятся по фазе с барабанами. Гитары и вокал разъединяются в средней части, потом опять срастаются. Спев все стихи, Ван Влит начинает маниакально каркать и кудахтать, а сдвоенные гитары разгоняются на полную мощность, оставляя за собой при затихании песни как бы пыльный след.

Бродяжнический стиль жизни, изображённый на "Orange Claw Hammer" с *Trout Mask Replica,* вновь становится предметом песни на "Odd Jobs" — наиболее остром тексте Ван Влита. Этот конкретный бродяга, старый разнорабочий, описан как «мешок кожи и костей». Одд-Джобс время от времени появлялся на велосипеде и дарил детям конфеты — для них содержимое его велосипедного багажника было как «целый кондитерский магазин» — но потом он куда-то исчез. Женщины и девушки спрашивают, почему он больше не приезжает, и то, как это поётся — в стиле соул-ламентации — заставляет слушателя бояться самого худшего.

После того, как вся эта история рассказана, группа смыкается

в ошеломляющей инструментальной части — линейной экстраполяции модального гитарного мотива, сыгранного с заунывной ясностью Френчем, который вместе с Томасом завершает вещь. Утверждение Френча о том, что он вообще-то не гитарист, полностью разоблачается этим его выступлением. А насколько возросло мастерство Ван Влита на пианино, можно услышать на оригинальной фортепьянной демо-записи этой песни. Демонстрируя интуитивные способности, он включает запись, садится за инструмент и за один дубль спонтанно сочиняет пятиминутную песню — и за исключением одной-двух изменённых нот, музыканты играют её в точности так же.

В "The Thousandth And Tenth Day Of The Human Totem Pole" яркие, колкие гитары Уолли и Теппера змеятся друг вокруг друга, преследуемые синтезаторным басом Томаса. Френч ставит в разворачивающейся музыке символы пунктуации при помощи дробей, щёлканья на ободках, том-томных акцентов и очередной демонстрации барабанной шаффл-темы "P-K-Ro-P".

В «уныло-серое» утро этого самого дня Ван Влит идёт осмотреть тотемный столб и передаёт нам своё мрачно-юмористическое описание людской толпы. Представители всех рас лезут по головам друг друга. Накормить всех весьма трудно, а двигаться они могут только при помощи изометрических изгибов. Он сообщает, что человек в самом низу улыбался, потому что ему удалось закончить завтрак, не отвлекаясь — над ним какое-то время не шёл «ни дождь, ни навоз». В лирической развязке молодая девушка подходит к столбу, держа в руках куклу Статуи Свободы. Статуя Свободы уже появлялась в одной из самых ранних песен Ван Влита — "Who Do You Think You're Fooling" — где он критиковал (хотя и непрямо) её использование в качестве символа. Сейчас она приносится к тотемному столбу — её пародийному отражению. Столб также служит метафорой городского перенаселения, в котором составляющие его люди фактически становятся пленниками обстоятельств — их привели к лицу символа свободы, в которой им отказано.

Стихотворение "Apes-Ma", домашняя запись на кассету, продолжающаяся всего 38 секунд — это сногсшибательное произведение. В нём Ван Влит играет роль неугомонного инквизитора. Поскольку предметом стихотворения является старая обезьяна в клетке, его вопросы остаются риторическими. Он вспоминает инциденты из обезьяньей жизни, спрашивая, помнит ли она девочку, давшую ей имя — ну да ладно, она всё равно уже умерла. Потом он напоминает ей время, когда она была молода и пыталась вырваться из клетки — той клетки, которая сейчас слишком грязна и мала для тучного животного,

объедающегося со скуки. Ван Влит излагает всё это бесстрастно, а первобытная запись заставляет его голос звучать так, как будто он говорит из-за закрытой двери — тем самым усугубляя беспокойную атмосферу стихотворения. Засунутая в самый конец *Bat Chain Puller,* "Apes-Ma" является мощным заявлением против плохого обращения с животными в неволе и демонстрирует поэзию Ван Влита в самом дисциплинированном и прекрасно отделанном виде.

Энтузиазм Ван Влита по отношению к воссозданному Волшебному Ансамблю был явно заметен. В интервью он вернулся к экстравагантным утверждениям о том, что большинство участников группы до того не имели никакого музыкального опыта. Для того, чтобы играть музыку Ван Влита, были просто необходимы технические навыки и правильное отношение к делу, но технические приёмы тут ничего не решали. Особенное удовольствие ему доставляло то, что он вновь работал с молодыми музыкантами. Они были достаточно податливы, чтобы он мог «лепить» их по своему усмотрению — чтобы они стали его «краской» — и достаточно способны, чтобы выполнять свои обязанности. Уолли был более близок к Ван Влиту по годам, но он был превосходным, чутким музыкантом, а Френч вернулся в качестве барабанщика и бесподобного посредника.

Джон Томас кратко подытоживает роль музыкантов в группе: «Дону очень нравилось говорить что-нибудь такое, что злило всех музыкантов: что он научил их, как нужно играть, что никто из них до работы с ним не умел играть. Но он, видимо, имел в виду, что он фактически должен был научить их играть музыку так, как он её представляет, потому что она была беспрецедентна — так что это нужно понимать так. И он настолько сильная личность в психическом плане, что ты подавлял свою собственную волю, терял свою волю — для того, чтобы служить его видению. Состоять в этой группе было всё равно, что исповедовать какой-то религиозный культ — потому что ты не мог дать логического обоснования тем шагам, которые предпринимал для осуществления его музыки.»

Вскоре после записи альбома Томас ушёл из группы. Когда он принял предложение Mallard сыграть на их втором альбоме *In A Different Climate,* Ван Влит не скрыл своего неодобрения. Томасу показалось, что для него быть членом группы — это слишком, и в конце концов он захотел уйти. Хотя абсурдность следующей идеи сейчас вызывает у него смех, в то время ему казалось, что когда Mallard распались и для его карьеры настали трудные времена, всё это было оттого, что Ван Влит «влиял» на него на расстоянии, накладывал на него некий «сглаз». «Может быть, я слишком

переоценивал его психические силы, но в любом случае, я чувствовал какое-то влияние — даже когда его не было рядом», — говорит он. «Его воля непреодолима. Это даже пугает. Когда я перестал с ним работать, я почувствовал облегчение — наверное, я был слишком молод и впечатлителен.»

К середине 1976 г. Ван Влит нашёл замену Томасу в лице Эрика Дрю Фельдмана — одного из лучших друзей Теппера. Теппер: «Поскольку Эрик был моим приятелем и тем человеком, который «посадил» меня на Капитана Бифхарта, я хотел привлечь его в группу. Я много о нём рассказывал Дону, и как-то раз почувствовал, что эта мысль его возбуждает. Однажды вечером мы собрались зайти к Эрику, но Дон был самим собой — он опоздал примерно на четыре часа, и к тому времени, как мы добрались до места (мне кажется, было около 4-х утра), у Эрика уже не горел свет.

«Я знал, что через парадную дверь нам не пройти — мы разбудили бы его родителей, так что я повёл Дона к заднему входу и прошептал: «Тихо, мы должны пробраться в комнату». Мы сбоку обошли дом, я открыл дверь в комнату Эрика — он спал на своей кровати. Дон прокрался поближе, и — клянусь — он подошёл к кровати и сказал: «Привет, парнишка». Я знаю, что к тому моменту Дон уже всё решил. Это было очевидно — он наткнулся на этого симпатичного хомячка, спящего в своей клетке и решил, что этот зверь ему определённо нужен. Представьте реакцию Эрика — его поднимают с постели, будят, он видит в своей спальне Капитана Бифхарта. мы пять или десять минут спрашивали, не принести ли ему воды — и всё, это было прослушивание. И всё это истинная правда.»

Фельдман вспоминает, что настоящее прослушивание было лишь чуть-чуть более основано на оценке его способностей как музыканта. «Мы встретились в какой-то кофейне и Дон сказал: «Хочешь что-нибудь слабать?» Я всегда думал, что должно быть какое-нибудь прослушивание или что-то такое. Я работал весьма серьёзно, стараясь разучить его песни. Через несколько дней он зашёл ко мне домой, я попытался что-то ему сыграть, а он даже не обратил на это внимания. Он сказал: «Да, хорошо», — он просто решает, и всё.»

В обязанности Фельдмана входило играть на клавишных, синтезаторе и бас-гитаре. Первой его задачей было разучить материал с копий мастер-лент, хранящихся у Warner Brothers, и с кое-каких нотных записей для клавиш, сделанных Томасом. Он считает, что тот факт, что он раньше не играл на басу, был на самом деле преимуществом: «Мне кажется, что противоречивость его музыки частично состоит в том, что в его группе играют люди

как с музыкальным образованием, так и без него. Я даже не хочу говорить, к какой категории относился я сам, но, по-моему, ему было всё равно. С одной стороны, если ты хочешь с ним играть, то отсутствие мастерства — это плюс. Если учесть, как сильно я ценил созданное им, мне понадобилось время, чтобы смыть с себя какие-то технические приёмы и какое-то музыкантское самомнение. Но он всегда был очень мил и терпелив.»

Френч решил в очередной раз уйти и был заменён другом Фельдмана Гэри Джейем. Френч, однако, какое-то время оставался с группой, чтобы обучить Джея раннему материалу; были разговоры даже о составе с двумя барабанщиками, но отношения Френча с Ван Влитом ухудшились и барабанщик вновь исчез из поля зрения. Джей был умелым музыкантом, но не таким поклонником Капитана Бифхарта, как Фельдман и Теппер. Соответственно, более авангардные пьесы типа "Hair Pie" показались ему слишком трудными, и он колебался — стоит ли ему вообще за это браться.

Одна из невыпущенных вещей того периода — это мощная "Hoboism", импровизированная песня, в которой Уолли играет извивающуюся ритм-энд-блюзовую гитару, а Ван Влит выдаёт неподготовленную историю об убийстве — что-то вроде бродяжьего варианта "Hey Joe". В этом случае убийца мчится по рельсам, чтобы избежать кары за убийство своей жены «карманным ножиком». Его несдержанное вокальное выступление притягивает внимание и достигает кульминации в безумном вопле «Это не джазм, это не джизм, это рэйлроудизм.»

Уолли: «"Hoboism" была записана на мой маленький портативный магнитофон Sony у меня дома в северном Голливуде. Это моя музыка — я начал её играть, а Дон начал петь. Кажется, я выпил полпинты золотого Jose Cuervo — мы пили и играли, и вот что получилось.»

В конце 1976 г. Ван Влит говорил с Барри Майлсом, превознося до небес достоинства новой группы, которая теперь состояла из Джея, Теппера, Фельдмана и Уолли. Он также сказал, что на альт-саксофоне и бас-кларнете играет Виктор Хэйден, а сам он учится играть на виолончели. Он был в приподнятом настроении, рассказывал, как группа играет материал из *Trout Mask Replica* и старый номер Soots "Tiger Roach" — ему казалось, что это «величайшая группа в МИРЕ». Он добавил: «По сравнению с ней все остальные выглядят как пастилки от кашля. Понимаешь, о чём я?»[295]

Несмотря на волнующую перспективу вновь заполучить в состав загадочного Хэйдена, он так и проскользнул неуслышанным. За три месяца до этого Ван Влит послал плёнки с

Bat Chain Puller на Virgin и ожидал одобрения выпуска альбома. Всё это происходило слишком близко к Рождеству с его собственным графиком, и выход альбома был намечен на весну 1977-го. Может быть, это было не слишком удобно, но, как выяснилось, это была самая незначительная из проблем. К тому времени Заппа расстался со своим менеджером Хербом Коэном, и на DiscReet всё ходило ходуном — в воздухе носились слухи об исках и встречных исках. Томас предчуствовал, что назревает что-то неладное: «Как я понял, Заппа просмотрел бумаги и обнаружил, что Коэн владеет 51-м процентом активов [DiscReet]. Он пошёл работать, но его не пустили в собственную студию.» Ван Влит сказал Майлсу: «Херби прилично подгадил Фрэнку. Когда Фрэнк ушёл от Херби, то оказалось, что [он] открыл целую банку червей — целую новую банку червей, о которой он даже не догадывался. Похоже, что на протяжении лет Фрэнк подписывал эти бумажки — понимаете, подписывал, чтобы иметь возможность продолжать заниматься своим искусством.»[296]

Типичное для Ван Влита уклонение от прояснения точного статуса этих «бумажек» — несомненно, своим содержанием подобных тем, которые он сам всегда радостно подписывал — беспокоило. Он сам был запутан в юридических спорах с братьями ДиМартино и в до сих пор неразрешённом вопросе с Virgin. Как выяснилось, как раз все эти бумажки, взятые в совокупности, и не дали альбому вообще никогда выйти в свет. Когда Ван Влит беспечно заявил, что у него «три менеджера и все они прекрасные ребята»,[297] по телу любого, кому были дороги его интересы, должна была пробежать дрожь. Однако он верил, что даже если переговоры с Virgin зайдут в тупик, Warner Brothers всё равно выпустят пластинку. Но даже это оказалось невозможно.

Рассчитывая на то, что ситуация вскоре прояснится и *Bat Chain Puller* вскоре так или иначе выйдет в свет, группа продолжала репетировать и даже сыграла несколько концертов в конце 1976 г. и в начале 1977-го. Правда, дни Джея были уже сочтены. Фельдман так вспоминает обстоятельства его ухода: «Он старался как мог, но ему было трудно понять, кто такой Дон и как всё устроено. Как-то раз на репетиции он разозлился на Дона, они начали о чём-то спорить, и он [Джей] сказал что-то вроде: «Может выйдем, поговорим?» Дон всегда говорил, что никогда никого не выгонял, что люди главным образом уходили сами, но наверное, вот это и был единственный случай.»

Юридическая неразбериха вокруг *Bat Chain Puller* стала самым неприятным эпизодом в карьере Ван Влита. Его уже списывали со счетов как конченого человека, но он сумел вернуться — с

альбомом, который можно было сравнить с его лучшими работами. Но мало того, что альбому было суждено лечь на полку — по рукам стала ходить его запись. Откуда она взялась — неизвестно. Наиболее вероятное объяснение состояло в том, что она была запущена фирмой Virgin в качестве предтиражного промо-экземпляра — возможно, каким-нибудь чересчур рьяным пресс-клерком. Правда, Уолли такое объяснение не убеждает. В конце 90-х ему был предоставлен доступ к оригинальной мастер-ленте — это сделали наследники Заппы, планировавшие издание записи.

«Меня поражает то, что весь остальной материал бледнеет в сравнении с двухдюймовой плёнкой», — жалуется Уолли. «Плёнка, которая циркулировала в виде всех этих бутлегов, представляла собой просто топорный, быстрый студийный микс, записанный, чтобы у ребят был какой-нибудь эталон. Он был не закончен; кроме того, есть альтернативные дубли, о которых никто не знает. Что больше всего выводит меня из себя — это то, что оригинальная плёнка в звуковом отношении неизмеримо лучше. У них была не смикшированная мастер-лента, а грубая копия второго поколения с полудюймовой катушки. Virgin забрали плёнку, какой-нибудь звукорежиссёр украдкой сделал копию полудюймовой катушки — вот она и вышла в свет.»

Что хуже всего, эта недоделанная версия вскоре во множестве появилась на бутлежных прилавках.

КИТЫ В БЛЁСТКАХ И СИЯЮЩИЕ ЗВЕРИ

Тут некоторые пишут в газетах, что я только и делаю, что приезжаю сюда и говорю о китах. Как будто мне следовало бы сказать что-нибудь новенькое — ну там, киты в блёстках или что-нибудь в этом роде, понимаете?

Такое тупое идиотство.

Дон Ван Влит, интервью Вивьен Голдман, Sounds, 22 ноября 1975.

Я не думаю, что я такой уж артист. Я даже не знаю, существует ли вообще что-то подобное, но я всегда блевал так хорошо, как только мог.

Дон Ван Влит, интервью Джону Мортланду, Gig, февраль 1978.

После того, как в начале 1977 г. из группы ушёл Гэри Джей, в неё на время согласился вернуться Джон Френч. Однако вскоре он уступил место блестящему молодому барабанщику Роберту Уильямсу. Как Морис Теппер и Эрик Дрю Фельдман, он был давним поклонником Капитана Бифхарта. Осенью 1972-го, будучи учеником пансиона близ Филадельфии, он как-то раз ночью убежал оттуда и на попутках доехал до города, чтобы посмотреть на выступление Волшебного Ансамбля (игравшего на разогреве у Jethro Tull) в зале The Spectrum. «У меня было чувство, что я впервые в жизни услышал музыку», — вспоминает он. Одна из прочих «групп поддержки» попросила Ван Влита придумать им название, в результате чего вышла на сцену под именем Good God (о чём, наверное, после пожалела). При помощи немалого нахальства и корявого английского акцента Уильямс сумел убедить охрану, что он — с этой группой, и таким образом пробрался за кулисы, чтобы познакомиться с Ван Влитом.

Через два года 18-летний Уильямс был дома в Бостоне, когда

Капитан Бифхарт и Волшебный Ансамбль выступали в The Grange. Он пошёл на концерт, надеясь ещё раз увидеться с Ван Влитом. В результате он получил работу — правда, временную и физическую: «Его менеджер Оджи ДиМартино спорил с владельцем клуба, кому таскать аппаратуру между представлениями. Выяснилось, что у них есть всего один рабочий сцены, который к тому же не знает, как собрать ударную установку. Вот я и предложил свои услуги на неделю. В конце этой недели, на последнем концерте в публике был Доктор Джон вместе со своим менеджером, и мне сказали, что он ищёт нового барабанщика. Я убедил его подождать и послушать меня, когда я распакую барабаны — и хотя меня не взяли, Дон сказал мне, что если бы ему был нужен барабанщик, то я бы подошёл. За неделю работы Оджи дал мне 20 долларов.»

Зимой 1975-го Уильямс переехал в Лос-Анджелес. Он приходил в гости к Джорджу Дюку на запись одного из его пост-запповских сольных альбомов. Как-то во время перерыва он листал телефонную книжку и нашёл в ней номер Ван Влита, после чего стал ему регулярно звонить. Это была недешёвая дружба, так как из-за любви Ван Влита к телефонным разговорам их общение постоянно затягивалось до четырёх-пяти часов. В конце концов Уильямс поймал момент. Услышав слух, исходивший от бывшего[298] перкуссиониста Заппы Эда Мэнна, что Ван Влит ищёт нового барабанщика, он позвонил ему и получил ключи от гаража в Ван-Нюсе, Лос-Анджелес — репетиционной базы группы. Уильямс так вспоминает о том, как он стал членом Волшебного Ансамбля: «Я проводил в этом гараже всё своё время — если не спал, то использовал каждую секунду для отработки партий. И вот как-то раз, в марте 1977-го, в воскресное утро перед дневным прослушиванием Дон отворил дверь гаража и увидел, что я, только что проснувшись, лежу на полу, на тонком поролоновом матрасе. Он — его силуэт — стоял там на фоне утреннего солнца, в серой шляпе-федоре. Он сказал: «Господи Боже, парень! Ты здесь спал?» Дон прервал первую же песню, которую мы начали играть, и сказал: «Ты получил работу! Пойдём теперь попьём чаю со льдом.» Теппер и Фельдман попросились поговорить с ним конфиденциально и посоветовали хотя бы послушать несколько других барабанщиков. Его ответ был прост: «Зачем эта морока, когда я уже нашёл своего человека?»

Ван Влит теперь формировал новый мощный Волшебный Ансамбль, работая в тандеме с новым менеджером Гарри Дунканом — одним из «прекрасных ребят», о которых он говорил в прошлом году. Дункан также временами играл на сцене на

губной гармошке и появлялся в сольной версии "The Blimp", при этом иногда надевая странную маску, чтобы отметить такое событие. Первое выступление в новом составе (Уильямс, Уолли, Теппер и Фельдман) состоялось в вечер Хэллоуина — 31 октября 1977 г. После ещё восьми концертов (при поддержке Саннилэнда Слима, блюзового пианиста, большим поклонником которого был Ван Влит) в ноябре они сыграли один концерт в парижской «Олимпии» в пользу Французской Социалистической Партии. В чрезвычайно разнообразной программе также участвовали Gong и Баффи Сент-Мари.

Выступление Волшебного Ансамбля началось с метафорической «примерки» Эриком Дрю Фельдманом давно вакантных «ботинок» Марка Бостона — он сыграл "Hair Pie" соло на бас-гитаре. Затем последовала очередь неугомонного инструментала 1971 года "Pompadour Swamp" (переименованного в "Suction Prints"). Вышел Ван Влит и представился при помощи загадочного объявления: «Тот самый осёл, что перевёз человека через пустыню времени, также подарил человеку безмозглый гамбургер.» Группа заиграла "Lo Yo Yo Stuff", причём Уильямс с лёгкостью путешествовал по оригинальным болотно-фанковым рисункам и неистовым дробям Арта Триппа. Затем последовал "Bat Chain Puller", а потом группа продемонстрировала свою уверенность успешным прохождением по сложным тропинкам такой вещи, как "I Wanna Find A Woman That'll Hold My Big Toe Till I Have To Go".

Ван Влит оценил концерт как программу «величайших хитов». Не был упущен ни один период деятельности группы. С сильными версиями "My Human Gets Me Blues", "Electricity" и "Click Clack" соседствовали такие антики, как "A Carrot Is As Close As A Rabbit Gets To A Diamond", "Dali's Car" и "China Pig". Он также исполнял стихотворения "One Nest Rolls After Another" и "The Dust Blows Forward 'N The Dust Blows Back", перекрикивая шумный хор свистков и воплей публики — это, судя по столь же громким аплодисментам в конце, был бурный, но любящий вариант обычных «вопросов с мест».

Фельдман связывал такую реакцию публики с характером площадок, снятых для выступлений группы: «Много раз — особенно в Америке — места наших концертов были совсем неподходящими. Маленькие бары — скажем так, блюзовые или «корневые» места, не совсем подходили, к тому же это были ранние времена панк-рока, что тоже было вроде бы не к месту. Он питал просто отвращение к грим-уборным с граффити и аппаратами для жарки картошки в углу. Это ему не подходило — да не подошло бы никому, кто имеет к себе какое-то уважение.»

После концерта Ван Влит, тем не менее, был в приподнятом настроении. Через несколько дней его возбуждение вызвало настоящие ударные волны, когда в баре одного лондонского отеля он угостил корреспондента Zig Zag Криса Нидса импровизированным блюзовым рёвом. Люди с интуитивными или экстрасенсорными способностями часто жалуются на то, что не всегда способны фильтровать поступающую информацию — особенно в многолюдном окружении. Дункан присутствовал на интервью вместе со своим новым подопечным, и оказался в совершенном замешательстве, когда Ван Влит внезапно объявил, что он совершенно забил его психический радар: «Наверное, вон тому парню нужно перестать думать обо мне, это уже слишком», — сказал он. «Он так сосредоточен на мне — это просто невероятно.» Вскоре он перешёл на другие темы — начал хвалить способности Уильямса одинаково хорошо работать обоими руками, а также заявил, что тот был настолько возбуждён, что не мог спать. Ван Влит был в хорошей форме — он объяснил это тем, что каждую ночь пробегает шесть миль на портативном тренажёре, «чтобы не подпускать к себе притяжение».[299] Он говорил о том, что организует художественную выставку, утверждал, что с конца октября написал сорок песен, а также распространялся о «Проекте Иона», целью которого было не допустить массового убийства китов. Он много лет активно поддерживал эту организацию и, в частности, разбрасывал в публике её листовки (Англия, 1974). Но самой волнующей темой была его новая группа.

«Моя новая группа великолепна. Лучшая группа, которая у меня только была. Самые милые люди, каких я только встречал. Сейчас я по-настоящему счастлив, ПО-НАСТОЯЩЕМУ счастлив. Сейчас мне доступно гораздо больше измерений, чем когда-либо раньше. Я играл в Париже, и люди танцевали и делали всё, что хотите под эту замороченную музыку. Это поразительно — люди танцуют под эту авангардную (или как там это сейчас называется) музыку.

«Я хочу делать людей счастливыми, чтобы у людей в публике на лицах были улыбки. Взломайте всё это кататоническое состояние, в которое вы впадаете! Никто из этих людей во время игры не употребляет яда. Идеальны — то есть, конечно, они не идеалы, но они всё равно идеальны… Эта группа — это то, что надо, это завершённое произведение.»[300]

Столь же экспансивен в своих похвалах музыкантам он был и в разговоре с Джоном Ормом из Melody Maker — в частности, сказал, что Теппер «хочет называться Моррас Тапир», как южноафриканское толстокожее. «Он тоже любит животных,»[301]

— пояснил он.

В начале 60-х Ван Влит видел квартет Джона Колтрейна с Элвином Джонсом, МакКоем Тайнером и Джимми Гэррисоном, и теперь считал, что его собственная группа играет с тем же «волшебным» духом. Для него музыка группы Колтрейна была похожа на ожившую скульптуру — теперь это было и у него. Хотя творческие импульсы были одинаково спонтанны, существенное различие состояло в том, что квинтет Ван Влита играл ожившую скульптуру, уже заранее созданную руководителем, а не создаваемую в процессе.

Свидетельством высокого качества этой группы стало новое обращение в их веру Лестера Бэнгса — оно произошло через неделю после парижского концерта, в нью-йоркском клубе Bottom Line. Его дружба с Ван Влитом прекратилась при жёстких обстоятельствах — Ван Влит говорил, что Бэнгс возненавидел его — но тем не менее он всё же пошёл на концерт, опасаясь увидеть «душераздирающее зрелище».

Его опасения оказались безосновательными: «Он спокойно вышел на сцену, с трезвым, многозначительным, может быть, слегка чересчур покорным видом человека, который прошёл туда и обратно, увидел полный цикл и возвратился примерно в то же место, откуда начал. У многих пожилых музыкантов можно увидеть такое выражение: усталое и очень, очень неподвижное.»[302]

Не один Бэнгс сильно возбудился, когда обнаружил, что открывается — если опять упомянуть Колтрейна — для «вновь зажжённой высшей любви». Он описывает, как люди в переполненном зале висели на стропилах «с высунутыми в экстазе языками». Люди рядом с ним также выражали полное понимание: «Гикая, хлопая и стуча пивными бутылками — в те моменты, когда не стояли с разинутыми ртами — мы, наверное, спрашивали себя, когда в последний раз в эти отвратительно стерильные времена нам приходилось видеть сцену, полную людей, играющих как звери? Которые отдавались своему делу с таким животным жаром, что полностью выпадали из своих «я», чтобы образовать некий коллективный водоворот, обладающий собственной энергией.

«Вот, смотри, Нью-Йорк — и все вы, лабухи, сидящие и отрабатывающие своё выражение, говорящее о том, что вас ничем не удивить (вы же думаете, что ничто не собьёт вас с вашего места). Это было то самое, то, что нужно — настоящий неподдельный колдовской дьявольский напор, который производил даже ещё лучшее впечатление, потому что мы — по какой-то идиотской причине — этого совсем не ожидали. И тем

не менее он был — обнажённый и ищущий только неприятностей.»[303]

Возвращаясь в область трезвого бизнеса, скажем, что любое упоминание о Virgin Records или о *Bat Chain Puller* вызывало со стороны Ван Влита ворчание о каких-то юридических акциях. С парижской сцены он гордо объявлял, что некоторые песни — «с альбома *Bat Chain Puller*». Однако невзгоды, вызванные контрактным тупиком, были ещё усилены тем фактом, что альбом копировался и распространялся на плёнке. Ван Влиту совсем не нравилось, что его творение было выпущено из рук той самой компанией, которая была частично ответственна за его юридическое стеснение. Он был «в ужасе» от того, что произошло с его творением: «Они взяли моё дитя — мою плёнку, которую мы послали им послушать, и распространили её повсюду — она разбросана везде, отсюда до, наверное, Тибета. Им совершенно не следовало делать то, что они сделали», — сказал он Крису Нидсу.[304]

Дункан подозревал, что альбом в записи уже есть у половины Европы. Взгляды Ван Влита на Virgin теперь стали чрезвычайно нелестны и окрашены горечью. Он говорил, что название фирмы — это сплошной шовинизм и идиотизм, а выставление компанией женщин в виде идолов внушает ему отвращение. Это досаждало ему не меньше, чем плохое обращение людей с китами. К несчастью, новостная заметка в Sounds за август прошлого года предсказывала события совершенно точно: «Этот альбом Бифхарта услышат очень немногие — если только участвующие в этом записывающие и управляющие компании не сдвинутся с мёртвой точки.»[305]

Уже разрабатывались планы, при помощи которых можно было бы обойти проблемы, связанные с мертворождённым альбомом. Ван Влит должен был заключить новый контракт и либо записать новый альбом, либо выпустить новые вещи вместе с уже имеющимся материалом. Дункан выступил с таким мнением — Ван Влиту следовало сделать альбом с уровнем качества *Clear Spot* и привлекательностью *The Spotlight Kid* — по крайней мере теоретически это был его рецепт успеха. После того, как в феврале 1978-го закончились гастроли, Ван Влит направил на Warner Brothers предложение сделать новый альбом. Но на этот раз компания, предубеждённая всеми этими юридическими неприятностями, настаивала на том, что он должен зарекомендовать себя с хорошей стороны, и потребовала до заключения контракта представить демо-записи нового материала. Фельдман вспоминает, что в то время это казалось им намеренным издевательством. Материал, записанный на этих

плёнках, включал песни, оставшиеся от сеансов записи *Bat Chain Puller* (типа "Candle Mambo"), старую, но так и не записанную песню "Love Lies" и несколько переработанных старых идей (в том числе "Dirty Blue Gene"). В группу вернулся блудный сын Арт Трипп и добавил в эти демо-записи кое-какую перкуссию и маримбу. На Warners записи произвели достаточно хорошее впечатление, чтобы предложить группе контракт.

На грани этой новой эры в деятельности группы, из неё был изгнан Уолли. Будучи более близок по возрасту к Ван Влиту, чем остальные музыканты, он не скрывал своего критического отношения к способу управления группой. У него была семья, денег явно нехватало, к тому же ему осточертело впустую тратить время на репетициях, на которых не было сыграно ни одной ноты. Для того, чтобы сообщить ему плохие новости, был делегирован Фельдман. Уильямс отнёсся к его уходу с сожалением. «Он был настоящим дерьмом», — говорит он. «Он был с Доном три года и был уволен примерно за неделю до заключения контракта с Warner Brothers. Когда Денни, прожжённый профессионал, ушёл со сцены, манипулировать оставшимися ребятами стало легче. Это был проигрыш Дона — вот что я думаю об этом.» Для Уолли это тоже стало проигрышем, потому что он — как ранее Джон Томас — после ухода из Волшебного Ансамбля начал страдать от острого пост-бифхартовского синдрома. «Я люблю Дона», — заявляет он. «Я очень его уважаю. Он всегда был чрезвычайно одарён. Я люблю его живопись, его поэзия превосходна, у него непревзойдённый голос. То, что он написал в музыкальном смысле — об этом я не могу сказать ничего, что не было бы уже сказано. Но то воздействие, которое я испытал после того, как перестал с ним играть. С кем можно играть после всего этого? Куда идти, что делать? Ребята уходят и делают что-то своё, или просто идут в сантехники. После гастролей с Заппой я несколько лет гастролировал с Доном. У меня было несколько предложений от других групп, но после этого их музыка казалась мне столь прозаичной, что я не мог вообразить, как это я буду каждый вечер играть одни и те же три аккорда в 20–30 песнях. Я люблю полагаться на опыт и интуицию, а с Доном и Фрэнком именно так и работаешь.»

Вместо него гитаристом стал Ричард Редус, старый друг Фельдмана. Хотя он уже был искусным музыкантом, до этого он не играл нигде, кроме как в своей комнате; у него даже не было амбиций когда-нибудь стать членом какой-нибудь группы. На тромбон и «воздушный бас» вернулся Брюс Фаулер, но поскольку у него уже было несколько обязательств по работе, он был по сути дела «блуждающим» членом Волшебного Ансамбля.

Группа начала разучивать новый материал, который впоследствии стал альбомом *Shiny Beast;* Ван Влит при этом вводил Уильямса в курс своего своеобразного подхода к ритму. Уильямс, помимо того, что играл барабанные партии, заинтересовался извлечением ритмических идей из готовых звуков и случаев, некоторые из которых вообще не имели никакой ритмической структуры. Он говорит так: «[Некоторые] другие ритмы представляли собой записи связки ключей, падающей на пол, или пузырьков, поднимающихся в пятигаллонной бутыли с водой. «блуп-баблуп-буделла-блуп»; или он сам пел в микрофон: «Бам-чика-а-ду-боп-бвип-буин, диддли-дуп, плоп-плоп-физз-физз.» И — о, каким облегчением было видеть, как всё это сливается в нечто определённое, как кусочки головоломки.»

Группа, не получая ниоткуда практически никаких денег, репетировала с нечеловеческой отдачей — только для того, чтобы убедиться, что их партии звучат абсолютно правильно. Фельдману кажется, что их юношеский энтузиазм также сыграл немалую роль в уходе Уолли. Репетиции проходили напряжённо, и присутствие Ван Влита их нисколько не облегчало. Новички приходили в группу как поклонники, но вскоре на них начинали валиться повседневные трудности, связанные с работой с Ван Влитом (или, точнее, на него). Уильямс вспоминает, как на репетиции потянулся за чем-то, случайно закрыл хай-хет и был обвинён в том, что «суёт оловянную фольгу в свой радар». Хотя некоторые бывшие члены группы неохотно распространяются о своих негативных переживаниях, Уильямс не скрывает, что из него делали козла отпущения: «Он по большей части цеплялся ко мне. Однажды я отвёл его в сторону и сказал, что я играю гораздо лучше, когда со мной обращаются по-человечески, а он ответил: «Слушай, я так отношусь к тебе потому, что ты можешь воспринимать это. Другие ребята будут сходить с ума и замыкаться в себе, если я буду вести себя с ними так. Понимаешь, что я хочу сказать, парень? Правда понимаешь? Мне нужно это напряжение, парень. Кроме того, я ведь тебя просто дразню.»

Настоятельные утверждения Ван Влита о существующей в группе телепатии смущали журналистов ещё со времён *Trout Mask Replica.* Некоторые были заинтригованы и воспринимали это серьёзно, другие просто были рады добавить ещё один эксцентричный рассказ в развивающуюся легенду Капитана Бифхарта. По поводу своих прежних заявлений он сказал: «Конечно, они играют то, что написал я, но они действительно играют. Эта группа движется так быстро, что очень скоро мне вообще не понадобится что-то им говорить.»[306]

На самом деле материал надо было разучивать без всяких

приукрашиваний. Фельдман объясняет: «Всё должно было быть сыграно в точности так, как написано. В этом отношении он был самым строгим человеком. Сделать иначе — значило оскорбить его. У меня с этим никогда не было проблем. Я считал, что эти партии диктует мне один из самых лучших людей — особенно когда они писались специально для меня. Ты чувствуешь себя моделью в прекрасном платье на показе мод!»

Слова Ван Влита, принятые за чистую монету, могли бы вновь разжечь дебаты об авторстве. Но Теппер утверждает, что хотя некоторые гитарные партии предложил он сам, он не стал претендовать на композиционные кредиты — по той простой причине, что эти линии были выработаны с единственной целью — подойти к уже вычерченному музыкальному ландшафту.

Теппер также описывает процесс, посредством которого идеи, бьющие ключом из воображения Ван Влита, могли использоваться в качестве инструкций, стимулирующих выработку его собственных: «При передаче музыкальных идей он очень наглядно и метафорично излагал их. Поначалу это было непостижимо. Часто он использовал цвета, что-то вроде «Сыграй это как закопчённую жёлтую комнату, *сернисто*-жёлтую» или «Сыграй, как будто летучую мышь вытаскивают из масла — она старается выжить, но умирает от удушения.» Если ты не схватывал мысль, он пояснял её глубже и глубже: «Смертельная борьба, смертельная хватка животного». Или — «играй так, как будто тебе отрывают руку.» Или: «Играй, чтобы было похоже на родившуюся в мусорном баке трейлерного парка кошку с головой обезьяны.» Этот процесс занял какое-то время, но по мере того, как я всё лучше узнавал его, этот язык стал очень понятен.»

Уильямс оценивает общий вклад Ван Влита в музыку как примерно 85 процентов, но всё равно — прежде чем пьеса завершалась, она должна была получить его стопроцентное одобрение. Уильямс дипломатично упоминает о присутствии «отпечатков пальцев» группы на какой-то части музыки, а также вспоминает реакцию Ван Влита на его собственные «отпечатки»: «Дон часто говорил мне по поводу возникающих у меня партий: «Парень, ты точно знал, что мне хотелось от тебя услышать — ты читаешь мои мысли! Великолепно! Как это у тебя получается? Ну, читать мысли. Как ты это делаешь?» Да неважно. Кроме того, ритм не запатентуешь.»

Новый Волшебный Ансамбль понемногу привыкал и к небылицам, которыми изобиловали разговоры Ван Влита. В средствах массовой информации он уже с замечательным эффектом распространил своё *второе я* — Капитана Бифхарта. Но больше всего спутывает карты то, что некоторые его истории,

считавшиеся наименее достоверными, вдруг оказывались правдой. Теппер приводит несколько примеров.

«Например, Дон говорил: «Парень, у меня на ручке переключения передач — череп волка.» Он говорил это дерьмо, а когда ты начинал: «Ну, давай, пойдём посмотрим», это всегда оказывалось правдой. Он говорил мне, что не спал полтора года, и я видел людей, которые говорили мне, что это так и есть — да я сам, когда общался с ним, никогда не видел, чтобы он спал. Он всегда рассказывал эти дикие, странные истории, а мы с Эриком, идя домой, только вращали глазами, глядя друг на друга — но в 90 процентах случаев это подтверждалось тем человеком, о котором он рассказывал. Через два года встречаешь в Ланкастере какого-то чудака, и он говорит: «Слышал случай, как мы с Доном видели космический корабль?» И думаешь про себя: «О, Господи!»»

Shiny Beast (Bat Chain Puller) был записан в Сан-Франциско, в студии Automatt, с 6 июня по 27 августа 1978 г. Поскольку в этом году было сыграно всего несколько концертов, и ниоткуда не ожидалось никаких доходов, члены Волшебного Ансамбля были вынуждены где-то искать себе заработки. Говоря по правде, просто удивительно, что люди до сих пор считают, что группы, о которых они слышали, должны автоматически зарабатывать деньги. Но если о тебе пишут в том же номере New Musical Express, что и о Rolling Stones, это вовсе не означает, что у тебя столь же шикарный стиль жизни. В период своей работы в Волшебном Ансамбле Фельдман постоянно работал кем-то ещё: курьером, ассистентом звукорежиссёра и ночным менеджером в одной студии в Лос-Анджелесе, при этом пытаясь совместить служебные обязанности с репетициями и концертами. Его отлучки в конце концов привели к трениям на работе. «Когда настало время идти записывать *Shiny Beast,* меня попросили уйти, чтобы можно было взять человека, более исполнительного в отношении рабочего времени», — признаётся он.

Продюсерами альбома были Ван Влит и Пит Джонсон — специалист по артистам и репертуару Warners, джазовый музыкант и друг Френча. Давний сторонник музыки Ван Влита, он вовсю рекламировал группу в 60-е годы, когда работал журналистом. Сверхпредусмотрительное руководство Warners смотрело на него как на некий страховой полис — в том смысле, что он проследит за происходящим и удержит процесс в рамках. В то же самое время в Automatt находился Сэнди Пирлман (прославившийся как продюсер и наставник Blue Oyster Cult) — он в соседней студии записывал альбом The Clash *Give 'Em Enough Rope.* Мик Джонс и Джо Страммер, в юности сходившие с ума по

Trout Mask Replica, пришли и отрекомендовались как поклонники. Ван Влит радушно их принял, но ему было не до их музыки. Во время затянувшегося микширования "English Civil War", сочинённой по мотивам песни времён американской гражданской войны "When Johnny Comes Marching Home", The Clash оставили дверь своей студии открытой. Это раздражало Ван Влита. Впоследствии он язвительно вспоминал о том, как ему приходилось вновь и вновь слушать, как они играют "Go Tell Aunt Rhody" (старая американская детская песня).

Тот факт, что альбом был назван *Shiny Beast* (но с оригинальным названием в скобках) очевидно демонстрировал, что Ван Влит всё ещё хотел удержать в руках своё музыкальное детище, без разрешения покинувшее родное лоно. На обложке была помещена прекрасная картина Ван Влита, изображающая двух антропоморфных существ (она называлась «Зелёный Том»); на оборотной стороне был цветной набросок на коричневой бумаге, представляющий какие-то объёдинённые животные формы. Это была впечатляющая упаковка — первая целиком созданная на основе рисунков автора. А если кому-то была интересна тогдашняя позиция автора по этим вопросам, то альбом посвящался «всем организациям в любой части света, выступающим за охрану и сохранение живой природы».

Судя по кредитам, Ван Влита больше не интересовало присвоение имён участникам группы, за исключением кличек — как, например, Роберт «Подожди Меня» Уильямс. У Фельдмана был псевдоним «Эрик Чёрный Алмаз Китабу», взятый из одной из немногих книг, в чтении которых Ван Влит был согласен признаться — *Конго Китабу* Жана-Пьера Халоута.

В это время к группе вновь присоединился (или, говоря более точно, эффектно «погостил») Арт Трипп, сбросивший с себя шкуру своего персонажа Эда Маримбы. Фельдман: «Дон пел какую-то часть, он быстро её записывал на бумагу, а потом мы записывали её на плёнку. Мы провели там месяцы; Арт Трипп был с нами всего три дня. Он был настоящим бойцом!» Брюс Фаулер (тромбон, «воздушный бас») сделал с Волшебным Ансамблем свою первую запись, добавив в музыку яркий новый цвет.

С *Bat Chain Puller* были перезаписаны (притом в идентичных аранжировках) такие вещи, как "The Floppy Boot Stomp", "Harry Irene", "Bat Chain Puller" и "Owed T'Alex". В изначальном варианте в альбом была включена и домашняя запись — "Apes-Ma".

Альбому нехватает резкости предшественника, однако недостаток скомпенсирован тёплым, приятным звучанием. С точки зрения продюсерства, Ван Влит с Питом Джонсоном проделали впечатляющую работу. Скелетный гитарный

«подлесок» украшен великолепной амальгамой маримбы, тромбона и синтезатора. Для уплотнения звуковой ткани фельдмановские линии баса и синтезатора иногда продублированы «воздушным басом» Фаулера — например, на "Owed T'Alex".

Музыка, хотя её едва ли можно назвать танцевальной, танцевальна в пределах собственного звукового мира, а в отношении текстуры этот Волшебный Ансамбль звучит непохоже ни на один другой. Тем, кто не смог раздобыть бутлежную запись оригинального *Bat Chain Puller* и уже долгие годы не слышал от Волшебного Ансамбля ничего нового, *Shiny Beast* категорически доказал, что два предыдущих альбома были отклонениями, о которых лучше забыть, как будто их вообще не было (все надеялись, что так и будет). Некоторые комментаторы считают, что у Ван Влита не было другого выбора, кроме как быть самим собой: он не мог сделать свою музыку доступной, и его путь был для него фактически и блаженством, и проклятием. Хотя в таком представлении немало истины, тем не менее и на *Clear Spot,* и на последовавших тусклых альбомах он доказал, что может быть так же доступен, как кто угодно другой. Теперь он решил позволить себе делать то, что получалось у него лучше всего, при этом зная, что его всё равно ни с кем не спутаешь. «Я бы никогда не хотел делать то, что делают все остальные. Тем самым я бы ещё добавил однообразия окружающему», — сказал он Ричарду Кроумлину из Wax. «Наконец-то у меня всё сложилось идеально. Люди, которые сейчас у меня играют, делают это лучше, чем когда-либо раньше. Они идут больше от заклинаний — именно так мне и хочется. Я работал с множеством форм, текстур, публикаций, превращений — со всем, чем угодно. Я всегда пытался играть заклинания. Мне кажется, в музыке их нехватает.»[307]

К сожалению, Ван Влит решил выкинуть из альбома великолепную вещь "Odd Jobs", но он терпеть не мог, когда хороший материал лежал без дела, и использовал гитарный рефрен из конца песни — он стал центральным риффом в "Tropical Hot Dog Night". В ней маримба Арта Триппа вызывает в воображении головокружительное карнавальное звучание Марди-Грас (или ансамбля марьячи), а меланхоличный тромбон Фаулера врывается с прекраснейшей мелодией. Сладкозвучный свист Ван Влита ближе к концу вещи как бы приоткрывает окно в его композиционную технику. Он порхает вокруг тромбонной линии, которую Фаулер, собственно, и построил на основе насвистываемого мотива.

На этой вечеринке Ван Влит рядится в мантию ворчащего и

улюлюкающего конферансье на сцене, описанной как «два фламинго в фруктовом полёте» — образ, вполне подходящий к настроению песни. Когда он говорит, что играет эту песню для всех молодых девушек, представляется нимфетка в стиле Кармен-Миранда, дрыгающая задницей и выдавливающая очередную каплю пота на лбу руководителя низкопробного оркестра. Он продолжает странным намёком на секс и жертвоприношение. Он интересуется, кто будет счастливчиком в этот вечер. А что за приз? Возможность провести время в его компании и «познакомиться с *чудовищем*». Эта ироничная экскурсия была достаточно латинична, чтобы стать предметом обработки со стороны бывшего приятеля Kid Creole — Coati Mundi, на выпущенном в 1983 г. сингле, в котором также принял участие нью-йоркский певец Рубен Блейдс. «Малыш в этот вечер был к югу от границы»,[308] — впоследствии сообщил Ван Влит Джону Пиккарелла из New York Rocker. Под малышом он подразумевал своё вдохновение или музу, которую он также называл «моя артистка». «Приятная тропическая лихорадка»[309] — так описал песню Билли Олтман в Creem.

"Ice Rose" — это оживлённая переработка пьесы "Big Black Baby Shoes" из сеансов записи *Brown Wrapper*. Тромбон Фаулера выводит красивые мелодические линии поверх скелетного танца гитар и маримбы. Наверное, Ван Влит отверг бы такое предположение, но это перевоплощение вещи звучит определённо по-запповски — тем не менее её раннее появление упреждает любые обвинения в плагиате. Фаулер вновь в центре внимания с великолепной центральной мелодией тромбона. Джону Орму показалось, что эта пьеса «могла бы произойти из какой-нибудь запповской записи, но она добивается успеха там, где Фрэнк обычно терпит неудачу — потому что Бифхарт пытается творить, а не пародировать.»

"You Know You're A Man" воспринимается как имитация любовной песни мачо — рвущему глотку ведущему вокалу Ван Влита аккомпанируют его собственные комические, не очень убедительные повторения слова "Yeah" и вопли испуга; он перемешивает и продолжает серию штампов «похабного рока». Песня склоняется к стандартному рок-ассортименту, и то, что он включил её в альбом вместо "Odd Jobs" или "Totem Pole", разочаровывает. Однако группа весьма энергично «тянет и толкает»; гвоздь программы — это соло Редуса на безладовом басу.

На этом альбоме большинство слушателей впервые услышали песню "Bat Chain Puller" — хоть ей и недостаёт жёсткости оригинального варианта, тем не менее звучит она очень мощно.

Голос Ван Влита чрезвычайно интенсивен; на этот раз песня начинается без сбоев, и таких низких нот он из себя ещё не извлекал. Пол Рамбали вспоминал, как эта вещь помогла разорвать сложные взаимоотношения одной его знакомой пары: «Он засиделся далеко за полночь, вновь и вновь ставя одну и ту же песню. «ЦЕЕЕЕПЬ ЛЕТУЧЕЙ МЫШИ… дёргает… дёргает, дёргает…» Неземные низкие стоны Бифхарта проникали по всему дому и вылетали в трубу. На следующее утро он нашёл на столе записку: «В жопу тебя, приятель. И в жопу твоего Дёргающего-Дёргающего Цепь Летучей Мыши! Твой обед в саду.»[310] >

"When I See Mommy I Feel Like A Mummy" — это история желания и одержимости. Сдвоенные гитары врезаются в абсурдно фанковый ритм Уильямса, поддерживаемый Артом Триппом на каубелле, колокольчиках и маримбе; тромбон Фаулера создаёт сильную контр-мелодию. Когда персонаж песни найдёт объект своего желания, он собирается «захватить», а потом «заморозить» её. «Я свяжу её», — уверенно заявляет он, но потом её интерес к нему быстро исчезает, «как дыхание на зеркале». В промежуточных инструментальных пассажах синтезатор, бас и тромбон сплетаются вместе в величавой мелодии, вызывающей в памяти написанную Бахом линию для трубы.

Между всем этим, "Candle Mambo" — это бесстыдно романтическая песня, хвалебная песнь танцам в мерцающем свете свечей; жизнерадостные маримба и тромбон выводят приятные линии, а Ван Влит нежно ласкает основную мелодию. В текстовом отношении это намёк на то, чего он мог бы добиться на *Unconditionally Guaranteed.* Чувственность очевидна, хотя он всё-таки сбивается на шаловливую сексуальную строчку «свечкой её!».

В медленной, задушевной песне "Love Lies" Ван Влит предстаёт в образе отвергнутого влюблённого, скитающегося по улицам; происхождение этой песни восходит к 60-м. Его удручают свои собственные действия в отношении возлюбленной, которая не пришла на запланированное свидание, и он стоит «с цветком», тщетно дожидаясь под фонарями, лампы которых вот-вот разлетятся, «трепеща, как светлячки». Тромбон Фаулера здесь звучит как нельзя более скорбно, как бы обёртывая фольгой мучительные вокальные вопли при постепенном затихании песни.

"Suction Prints" — это существенно переработанный вариант пьесы "Pompadour Swamp", впервые записанной в 1971 г. и уже присутствовавшей в концертном репертуаре группы. Некоторые опять сравнивали эту композицию с материалом Заппы образца начала 70-х. Этот сверхплотный эпизодический инструментал даёт группе возможность показать свои способности. В

особенности заметен Роберт Уильямс: его проворство и чувство ритма ошеломляют. В пьесе также присутствует первый на альбоме взрыв сопрано-саксофона Ван Влита, прорывающийся в щели ритма и беспорядочно разбросанный поверх унисонных пассажей; всё это звучит как-то бессвязно, как некое инструментальное караоке, в котором солист никогда раньше не слышал аккомпанемента. Но на этот раз инструмент смикширован на приемлемом уровне громкости. "Apes-Ma" завершает альбом. Неплохая работа для группы, трое участников которой (Фельдман, Уильямс и Редус) записывались первый раз в жизни.

«Я полностью доволен этим альбомом», — сказал Ван Влит Билли Олтману из Creem. «Я делал его на порыве, на настоящем порыве. Звукорежиссёр Глен Колоткин просто великолепен. Это первый раз, когда вы можете слышать мой голос так, как он на самом деле звучит. Глен записывал последнюю пластинку Стравинского. Я всегда использовал свой голос как инструмент, но все эти люди никогда этого не понимали. Какую, однако, работу он проделал. Когда я услышал "Bat Chain Puller", он просто сбил меня с ног. Глен записал мой голос таким, каков он есть. Понимаете, про что я?»[311]

Shiny Beast (Bat Chain Puller) был выпущен в Штатах в конце 1978 г., до английского издания, и был провозглашён важной новой главой в карьере группы. Рецензия в Downbeat была восторженной: «Теперь поклонники Бифхарта, помнящие былую славу таких классических альбомов, как *Trout Mask Replica* и *Lick My Decals Off, Baby,* вновь могут с нетерпением ожидать новых записей Волшебного Ансамбля.»[312]

«Следующая группа только что выпустила новый альбом на Warner Brothers, он называется *Shiny Beast (Bat Chain Puller)* и сейчас они впервые дают концерт на радио, так что это, мягко говоря, историческое событие. Давайте тепло поприветствуем Капитана Бифхарта и Волшебный Ансамбль здесь, на WLIR FM», — сказал ведущий этой радиостанции, причём когда он произносил название группы, его голос поднялся до пика волнения.

Отбивка; визг, свист и вопли, после чего группа вступает с горячей фанковой версией "Tropical Hot Dog Night". Концерт состоялся в середине короткого рекламного турне в поддержку *Shiny Beast,* в My Father's Place, Рослин, Лонг-Айленд, Нью-Йорк, 18 ноября 1978 г. Состав был тот же, что и на альбоме, за исключением Арта Триппа, но с подружкой Брюса Фаулера Мэри Джейн Айзенберг, которая время от времени играла на маракасах (переименованных Ван Влитом в «Трясучий Букет»). Она также

исполняла пантомиму на тему домашних дел в "When I See Mommy I Feel Like A Mummy". Группа воспроизводит атмосферу альбома, со звуком менее интенсивным, но более оркестрованным, чем на живых выступлениях в прошлом году.

На концерте новый Волшебный Ансамбль включил повышенную передачу. Хотя факт трансляции концерта по радио создавал определённое давление, Ван Влит на протяжении всего шоу звучит непринуждённо и весело, практически всегда попадает в такт и поёт весьма мощно. На "Nowadays A Woman's Gotta Hit A Man" один из гитаристов рвёт струну. В конце песни Ван Влит определённо радостно объясняет публике: «Он сыграл это на порванной струне. И если вдуматься, это можно назвать ограничением — потому что струн шесть, а пальцев четыре».

В начале "Old Fart At Play" толпа начинает выкрикивать просьбы, на что он отвечает вопросом: «Что это за деятельность — музыкальный автомат Гатлинга?..[313] Ну, давайте.» Новый материал выглядит сильно в окружении старых песен типа "Moonlight On Vermont". Одна из вещей с *Trout Mask Replica* вызвала беспорядки — это был акапелльный номер Ван Влита "Well". Когда во время его исполнения какой-то слушатель начал подхлопывать, Ван Влит не выдержал и наконец гавкнул: «Прекрати, парень, это не в четырёх четвертях! Некоторые вещи священны.» Закончив песню, он разрядил ситуацию: «Спасибо, спасибо», — радостно говорит он, пробиваясь сквозь аплодисменты. «Очень трудно читать поэзию в этом мире. постоянно открытых всю ночь Denny's и МакДональдсов.»

Фельдман вспоминает один инцидент перед концертом: «Очень любопытно видеть, как он смиряется перед чем-то таким, что приводит тебя в изумление. Помню, как-то раз в Лонг-Айленде, Нью-Йорк, мы ехали в лифте отеля, направляясь на саундчек или концерт, и к нам в лифт вошёл Каунт Бейси. Было очень удивительно видеть, как Дон попросил у него автограф — он был как мальчик-фанат.»

Гастроли продолжались до конца ноября. Уильямс вспоминает концерт в нью-йоркском клубе The Bottom Line — ровно через неделю после выступления в My Father's Place — который посетили многие знаменитости: Вуди Аллен, Дайан Китон, Дэвид Бёрн, Митлоуф, Уилли ДеВилль, Крисси Хайнд и Джон Белуши.

Тем временем, в свободной от всякого гламура зоне — Бэйсингстоке — в конце лета 1978 г. пишущий эти строки (тогда ещё молодой) разыскивал пластинки. Город, расположенный за 45 миль к западу от Лондона, в 60-е был назван «расширяющимся»; его целью было создать рабочие места и

жильё для мигрантов из Лондона — «излишка населения», как это тогда называлось. Теперь уже перестроенный, Нью-Маркет-Сквер был один из самых прозаичных и утилитарных городских торговых комплексов в Англии — он был разработан архитекторами, у которых эстетика, видимо, стояла в самом низу списка приоритетов. Но один из павильонов был настоящим раем. В нём была выставлена странная смесь сувенирных футбольных шарфов и кружек, украшенных клубными эмблемами и цветами, отвратительных поддельных шёлковых шарфов с названиями поп-групп, пластиковых спилберговых акул и подержанных запиленных пластинок Genesis, Foreigner и Jethro Tull. Торговец, конченый тип средних лет, обычно рекламировал свои товары воплем: «Все ваши команды, все ваши звёзды, все ваши челюсти.»

С задней стороны одной из стоек у него находилась бутлежная секция — обычно, если ты хотел найти что-нибудь такое, нужно было ехать в Лондон. Во время одного своего визита я откопал там вещь, оказавшуюся драгоценной находкой для недавно посвящённого, но уже страстного фаната Капитана Бифхарта. Перебирая пластинки, я нашёл и купил альбом, который мне ещё долго не суждено было увидеть опять — американский импортный экземпляр *Shiny Beast (Bat Chain Puller)* в издании Warner Brothers. Для немногих друзей, что-то знающих про Капитана Бифхарта, это была настоящая находка. Я достал её первым. Альбом только что вышел. Казалось странным, что музыкальная пресса не трубила в фанфары, не было никакой шумихи перед выходом — не было вообще ничего. Я всё смотрел на пластинку, как будто мне не верилось, что она действительно существует. Фактически она и не существовала. Импортные экземпляры скоро кончились, и альбом растворился в неизвестности.

Изматывающие и запутанные юридические процессы возобновились с неизбежностью, холодящей сердце. Ходили слухи, что Ван Влит подписал какое-то соглашение с Virgin на бумажной салфетке и забыл про него. Но каковы бы ни были детали, иметь контрактные обязательства с двумя разными компаниями было определённо плохой мыслью. Из-за всего этого у него практически не было возможности начать какой-нибудь новый проект с чистого листа; последствия каких-то предыдущих договорённостей всегда настигали группу и прекращали её деятельность. На этот раз после шести недель продажи альбома в Америке Virgin подали в суд. Как раз этого Warners совершенно не хотели. Они расторгли договор и карьера Ван Влита в очередной раз упёрлась в стену. Фельдман считает, что компания в любом случае не питала особого энтузиазма в отношении

Капитана Бифхарта: «Они бросили его потому, что хотя им казалось: «Что ж, неплохо иметь его в нашем каталоге для поднятия престижа», особых денег он им не принёс, и они просто сказали: «Всего хорошего».»

Английские рецензии на этот дефицитный товар были благожелательны. Пол Морли в New Musical Express подвёл такой итог: «Синкопирование, свобода, трепещущая энергия, сталкивающиеся ритмы, странные связи, секретность, интенсивность, приятность — вот, в каком-то смысле, вполне доступный образец всего того, что было записано Бифхартом за первые 14 лет. При этом неизменно присутствуют четыре главные кривые: кантри-блюз, авангард, рок и нескрываемая эксцентрика, сформированная на основе понимания действительности. Если весь альбом — это одна огромная ухмылка Ван Влита, то она не особенно симпатична. Да и как она может быть симпатичной?»[314]

Помимо этих деловых проблем, в последние год-два Ван Влит занимался кое-какой «внеклассной» деятельностью. Группа The Tubes ещё с 1976 г. исполняла на концертах материал Капитана Бифхарта, и в конце концов участник этой группы Билл Спунер попросил у Ван Влита права на запись "My Head Is My Only House Unless It Rains" для их пластинки *Now,* записанной и выпущенной в 1977 г. Спунер также спросил его, не хочет ли он сыграть на альбоме. Ван Влит подумал, что это может быть забавно, и отправился в голливудскую студию Record Plant. Но если в твоей песне участвует Ван Влит, это не совсем то же самое, что нанять какого-нибудь сессионного супермузыканта, который придёт, идеально сыграет свою партию и уйдёт туда, откуда пришёл — и The Tubes вскоре в этом убедились. Записать дубль губной гармошки на песне "Golden Boy" оказалось труднее, чем ожидалось — Ван Влита отвлекал Гарри Дункан, также игравший на этом инструменте. Ничего необычного, если не учесть, что Дункан в тот момент находился в другом — звукоизолированном — помещении. В 1999 г. Билл Спунер так пересказал эту историю С. Линдстрёму:

«Он сидел [в будке управления], время от времени что-то там выдувая, и Дон начал: «Чёрт возьми, я не могу сейчас играть, тут кто-то ещё играет на губной гармошке. Чёрт.» А мы потратили несколько часов, пытаясь заставить его сыграть простую маленькую партию. Но мне был нужен этот звук, так что пришлось выйти и сказать: «Гарри, убери, пожалуйста, свою гармошку, чтобы Дон смог сыграть свою партию.» И вот мы попытались ещё десяток раз, и он никак не хотел сыграть то, что было нам нужно, и в конце концов сказал: «Чёрт возьми, тут кто-

то думает о гармошке!» Так что мы сказали: «Хорошо — Гарри, не подождёшь в коридоре?»» Тогда Ван Влит попросил их переписать вещь, чтобы она лучше подходила к его исполнению — явно невозможная просьба. После того, как что-то всё-таки было записано, группа тайком попросила Дункана перезаписать партию гармошки.

Саксофонная партия Ван Влита на "Cathy's Clone" прошла более гладко, и вещь ему понравилась, но всё же его поведение было совершенно непредсказуемо. Спунер: «Всё помещение было в цветных огнях — кто-то вкрутил эти маленькие лампочки (где-то 70 штук) везде, где только можно. Дон сказал: «Чёрт возьми, один из этих огоньков сводит меня с ума! Я не могу играть! Один из них сводит меня с ума!» Хорошо, ассистент звукорежиссёра идёт в кладовку, берёт лестницу, возвращается, залезает на неё, и начинает по порядку — вывернул лампочку, передвинул лестницу, вывернул следующую. Через полчаса он обходит все стены, выворачивает последнюю лампочку, и Дон кричит: «Вот она! Вот в ней-то и было всё дело!» Извлечь из него партию для "Cathy's Clone" было нетрудно. У меня было записано две дорожки; прежде всего я поставил ему песню и спросил: «Что ты хочешь слышать — бас с барабанами или.» — «Нет, не хочу ничего, включай запись.» Так что я просто включил запись там, где нужно и дал ему сигнал — он ничего не слышал, просто изгалялся как мог. Но ему и не хотелось слышать записанную дорожку, ему даже тональность была не нужна. Он вообще-то не такой уж хороший аккомпаниатор, понимаете?»[315]

В конце концов Ван Влиту показалось, что саксофон смикширован слишком тихо, а после всего этого у него появились подозрения, что он стал объектом манипуляции. Но этот сеанс записи был пустячным делом в сравнении с работой со старым другом Раем Кудером в 1978-м. С конца 60-х Кудер работал над саундтреками к фильмам, из которых можно выделить *Performance* — над этой картиной он работал совместно с продюсером и аранжировщиком Джеком Ницше. В интересующем нас случае они также работали вместе — на этот раз над фильмом Пола Шредера *Blue Collar*. Кудер рассказал историю этого сотрудничества Джонатану Ромни из Wire в 1998 г.: «Мы написали мелодию, и я мало что помню, кроме того, что [мне стало любопытно] — кто сможет это спеть? Ну, такой безумный низкий голос, способный передать то, что мы хотели, был только у Бифхарта. Я уговорил его приехать из пустыни; это был последний раз, что я его видел. Запер его в студии и прошёл через адские муки, чтобы заставить его спеть всю песню один-единственный раз. Он самый неисправимый и трудный парень во

всём мире. *(Изображая воображаемый диалог с Ван Влитом)* «Я ненавижу Голливуд… Этот свет — я ненавижу этот свет… Кто этот парень?» — «Это просто продюсер, Бог с ним.» — «Я ненавижу продюсеров.» — «Просто спой эту песню.» — «Мне нужно в туалет.» — «Просто *спой… песню.»* Боже мой! Мы заперли дверь. Серьёзно — заперли. Он орал: «Выпустите меня отсюда», стучал в дверь кулаками. Я сказал: «Споёшь — тогда выйдешь.» *(Смеётся)* Во времена *Safe As Milk* я перенёс от него Бог знает что — но всё-таки как-то спасся. *(Смеётся)* Теперь я его достал! Теперь мы достали Бифхарта. Но всё получилось хорошо.»[316]

Песня, о которой идёт речь — это минималистский блюз на основе непрестанно стучащего молотом ритма с мощной вокальной партией. Она была выпущена сорокапяткой на MCA. Также существует «непристойная» версия, вышедшая в виде бутлега — там в припеве Ван Влит поёт «Я кругом *объёбанный* труженик». Мало того, что Ван Влит был правильно выбран на роль певца, эта песня к тому же прекрасно подходит к его собственному творчеству. Если в "Plastic Factory" с *Safe As Milk* молодой человек восстаёт против того, что кажется ему потенциальной ловушкой, персонаж в "Hard Workin' Man" воспринимается как тот же самый парень, который спустя десять лет всё ещё работает на той же самой фабрике. Теперь время ему уже не союзник, и он застрял в этом аду, не имеющем выхода; его проклятие — это знание, что всё так и будет дальше. Его взгляд на мир съёжился от вызова до горькой обиды. На этот раз «начальник» или «толстяк» — это «сраный десятник». Всё, что может сделать персонаж — это сокрушаться о своей неудаче в школе, но так или иначе, он крепко завяз. В самом деле объёбан.

1979-й для Капитана Бифхарта и Волшебного Ансамбля оказался потерянным годом. Ван Влит как-то наскрёб денег, чтобы купить участок земли на северном побережье Калифорнии около Эврики, но поскольку дома там ещё не было, ему с Джен приходилось оставаться в Ланкастере. Группа оказалась в подвешенном состоянии и совершенно не играла концертов. *Shiny Beast* до сих пор не был выпущен в Англии, и Ван Влит решил уволить Гарри Дункана. Ещё один контракт провалился в никуда, и Ван Влит, израненный острыми углами музыкального бизнеса, чувствовал себя совсем неважно. Он скрылся в своём трейлере, ушёл из поля зрения, чтобы поразмыслить над неповоротливостью промышленности, которая, вкупе с отсутствием у него деловой хватки, ещё раз привела его деятельность к остановке.

РОК НА ДАДА-СТАНЦИИ

Через пятьдесят лет Вы будете жалеть о том, что сразу не сказали: «Вот это да!»

Дон Ван Влит, интервью Филу Рамбали, New Musical Express, 1 ноября 1980.

Я не обращаю внимания на людей, которые неправильно меня понимают, потому что не хочу неправильно понимать то малое, что я понимаю о себе.

Дон Ван Влит, телефонное интервью Тому Помпаселло, радиостанция WBAI, 1984.

Если бы в 1974-м кто-нибудь вздумал побиться об заклад, что через шесть лет Ван Влит сделает альбом, способный соперничать с его лучшими работами, такого человека посчитали бы психом или дураком. Но тем не менее это было бы правдой. Все недавние предзнаменования были вполне зловещими, Волшебный Ансамбль находился в состоянии лишающего сил паралича. Не было никаких официальных сведений о новом материале, но с началом десятилетия за кулисами начала развиваться бурная деятельность.

Всё начало вновь складываться в конце 1979 г., когда на сцене вновь появился Гэри Лукас. Он ещё не догадывался, что вскоре станет играть ключевую роль. После своего радиоинтервью с Ван Влитом в 1972 г., Лукас не терял с ним связи. В 1975-м, во время гастролей *Bongo Fury,* они встретились в Бостоне, где Лукас участвовал в прослушивании на должность гитариста в планируемом новом составе Волшебного Ансамбля. Он прошёл прослушивание, но Ван Влит не знал наверняка, что ещё может произойти у него с Заппой и не имел определённых планов на будущее. Не получив никаких твёрдых заверений, Лукас воспользовался представившейся возможностью и уехал работать на Тайвань.

В начале 1977 г. он вернулся в Штаты, узнал номер Ван Влита и позвонил ему. Они встретились снова — в апреле Лукас со

своей женой Лин приняли приглашение на концерт Волшебного Ансамбля в Keystone Korner, Беркли. Лукас переехал в Нью-Йорк и стал работать составителем рекламных объявлений в пресс-службе CBS: «Я не терял с ним контакта. У меня был доступ к Телефонной Службе Широкого Доступа CBS, и я начал разговаривать с ним почти каждый день. Наверное, мы говорили где-то час в день, может и два, а иногда несколько раз на день — об искусстве, политике, культуре, фильмах, обо всём. Он был крайне эрудированным, просто волшебным собеседником. Благодаря телефону мы очень сблизились.» Весной 1978 г. Лукас поехал в Калифорнию, чтобы обсудить некоторые рекламные проекты с The Boomtown Rats, и по просьбе группы привёз к ним познакомиться Ван Влита.

Во время всех этих долгих телефонных разговоров Ван Влит сказал Лукасу, что планирует новый альбом. Осенью 1979-го он послал ему запись гитарной пьесы "Flavor Bud Living" из *Bat Chain Puller* с просьбой разучить её для записи. Но Лукас и Лин получили гораздо больше, чем ожидали, когда в январе 1980 г. приехали в гости к Дону и Джен. Слово Лукасу: «Мы провели неделю в ланкастерской пустыне — нам очень понравилось. Дон сказал: «Я никому не доверяю. Ребята, не поможете мне? Мне нужен менеджер.» Лин считала, что Дону нужно помочь, а я всегда был готов помогать ему всем, чем можно. Я был чем-то вроде его ученика и хотел показать миру его гений — я считал, что он заслужил намного большего. Я уклонялся от роли менеджера, потому что я не бизнесмен. Я делал это из любви, и, конечно, получал свою моральную награду, играя с ним. Всё это менеджерство было расплывчатым условием. Мы никогда не подписывали никаких бумаг.»

В процессе работы над "Flavor Bud Living" Лукас понял, что Ван Влит нисколько не утратил свой бескомпромиссный — или своенравный — подход к трактовке своей музыки. Он говорил Эндрю Беннетту: «Дон сказал, что терпеть не может, как её сыграл на пластинке Френч — «слишком религиозно» и что «он залил всё вязким сиропом». Я разучивал вещь именно с этой версии, а потом поехал в пустыню и сыграл её ему. Он раскритиковал мою работу, сказав, что я всё сделал не так, как надо. Я сказал ему, что так её играл Френч, на что Дон заявил: «Ну, очевидно, это он всё испортил. Я хочу, чтобы ты сыграл её, используя мою теорию взрывающейся ноты.» «А что это такое?» — спросил я. «Ты играешь каждую ноту так, как будто она имеет лишь косвенное отношение к предыдущей и последующей нотам.» Другими словами, очень стаккатная и отрывистая фразеология.»[317]

Хорошей новостью с делового фронта было то, что из тупика

в отношениях между Warners и Virgin наконец был найден выход. Юрист Ван Влита Брайан Роан заключил эксклюзивный контракт с Virgin, а они, в свою очередь, успешно решили с Warners вопрос о правах на *Shiny Beast (Bat Chain Puller)*. Альбом официально вышел в Англии на Virgin в феврале 1980 г. — почти через два года после окончания записи — и дал старт второму раунду щедрых похвал со стороны критиков. Новый альбом, рождение которого Ван Влит замышлял ещё с прошлой осени, должен был называться *Doc At The Radar Station* — что-то вроде посвящения одному из его друзей, работавшему в пустыне авиадиспетчером. Одно время обсуждался вопрос о том, чтобы писать первое слово как Dock (док), дабы усилить научно-фантастическое впечатление.

Альбом примерно наполовину построен на переработке старых идей. С первого взгляда это могло показаться свидетельством отсутствия вдохновения. Но если задуматься над контекстом, окажется, что для коммерчески успешных рок-групп типично зарабатывание денег на непрестанной переработке одной-двух идей — при помощи конвейерной ленты корпоративной продукции — и подаче их в виде технически нового материала. Ван Влит перерабатывал старый материал, но его всё же интересовал скорее взлом «кататонического состояния», чем участие в его сохранении.

Любой уважающий себя эколог непременно занимается грамотной вторичной переработкой, но, по правде говоря, примирить изобильный «выход» нового материала со страстью к пересмотру старых идей — будь то мотивы, мелодии или целые незаписанные песни — у Ван Влита довольно трудно. Эта особенность брала начало ещё в ранних составах Волшебного Ансамбля. Билл Харклроуд думает, что объяснение может быть очень простым: «В моём понятии — по крайней мере, в то время, что я был в группе — многие вещи были построены на каком-то гитарном риффе, который западал ему в душу. И через два года он говорил: «Вы помните этот рифф. Сыграйте его», и он превращался в другую вещь. Он влюблялся в идеи, у него был большой запас всяких ходов и вокальных замыслов. Как он усваивал эти вещи, никто не знает, но они постоянно перерабатывались.»

Что самое важное, подобная работа главным образом строилась на каких-то скелетных идеях и фрагментах, которые просто пылились бы в подвалах, если бы их не раскопали и не преобразовали в полновесный, полностью убедительный новый материал. Они звучали вовсе не старомодно, и в любом случае об их происхождении знали только самые увлечённые знатоки.

Никто ведь не отвергает с порога «серьёзных» композиторов, перерабатывающих и творчески развивающих старые идеи — но от рок-музыкантов всегда ожидают новых идей, а иначе возникает подозрение, что их творчество находится в упадке. Бек Хансен в 1998 г., в интервью MOJO защищал свой план записи материала четырёхлетней давности, объясняя, что «это песни, которые некоторое время состаривались.»[318] Вот и старые песни на *Doc* также, очевидно, достигли оптимального уровня зрелости.

Запись альбома проходила в течение двух недель в июне 1980 г. Звукорежиссёр Глен Колоткин уговорил Ван Влита делать мастеринг в нью-йоркской студии CBS, где было установлено новейшее технологическое устройство — компьютерный станок для нарезки дисков. Однако — и тут вспоминаются микрофоноразрушительные события конца 60-х — этот аппарат не обладал иммунитетом от вокальной мощи Ван Влита и человеческих ошибок.

Мастеринг-инженер Стэнли Калина на время нарезки уговорил группу пойти на обед. Когда они вернулись, оказалось, что на станке произошло воспламенение стружки, и винил из канавки, вырезаемый в процессе, оплавился на иголке, остановив её посередине дорожки. Это было вызвано повышенным трением от голоса Ван Влита, т. к. уровень записи был установлен слишком высоко.

Doc At The Radar Station был выпущен в Англии в августе 1980 г. На лицевой стороне обложки красовалась картина Ван Влита, а на оборотной — фотография Волшебного Ансамбля в формальных костюмах, делающих их похожими на преуспевающих бухгалтеров. Ван Влиту пришла в голову очередная причуда — в качестве булавки на его кричащем галстуке видна бельевая прищепка. Предыдущее воплощение группы представляют Морис Теппер, Роберт Уильямс и Эрик Дрю Фельдман, а также Брюс Фаулер (который, правда, играет всего на одной песне). Позади всей компании, с видом только что забежавшего, стоит Джон Френч.

В каком-то смысле, так и обстояло дело. Ричард Редус ушёл из группы незадолго до запланированного начала записи. Фельдман так вспоминает об уходе своего друга: «Редус просто потерял ко всему этому интерес, сказал: «Я хочу уйти и заняться чем-нибудь ещё» и ушёл. Никакой враждебности не было. Он, например, даже не носил ботинок — такое вот дитя гор. У него на самом деле не было никаких амбиций, ему было наплевать на реальности, связанные с участием в группе, поездками на гастроли и проживанием в отелях.»

Поистине счастливым стечением обстоятельств было то, что

Френч связывался с Ван Влитом как раз тогда, когда он был сильно нужен. Своё последнее возвращение в Волшебный Ансамбль он объяснил Марку Минскеру из Ptolemaic Terrascope (1998) так: «Я то там, то тут сталкивался с Доном. Мы были в хороших дружеских отношениях. Я следовал своей христианской вере, ходил в церковь, много читал Библию, но мне было непросто найти работу. Я ходил и молился, спрашивая Бога о том, что мне следует делать. У меня сложилось впечатление, что мне нужно повидаться с Доном и узнать, не пригожусь ли я в группе. Это было совершенно против моего желания, так что я посчитал это Божьей волей.»[319]

Называйте это чем угодно — Божьим вмешательством, совпадением, телепатией или чем-то ещё, но Френч подошёл к трейлеру Ван Влита как раз тогда, когда тот разговаривал по телефону с Редусом, сообщившим ему о своём решении покинуть группу. Последняя работа Френча в Волшебном Ансамбле имела характерно ключевой статус — он играл на гитаре, маримбе, бас-гитаре на одной вещи и на барабанах на двух.

Даже принимая во внимание технологические усовершенствования, нельзя не заметить, что продюсерская работа на *Doc* (как и на *Shiny Beast)* была настолько лучше по сравнению с ранними альбомами, что возникает вопрос — как бы они звучали, если бы были записаны подобным образом? На этом, бесспорно, самом сосредоточенном и мощном из всех альбомов Капитана Бифхарта и Волшебного Ансамбля к игре музыкантов можно применить все превосходные степени. А сам по себе он вполне сравним по качеству с любым из своих предшественников.

Среди знатоков упоминания о предстоящем альбоме в колонках новостей музыкальной прессы произвели волну возбуждения. Я до сих пор помню свои чувства, когда однажды вечером в августе 1980-го, разбитый после рабочей смены на ферме (я работал там на летних каникулах), я настроился на передачу Джона Пила по Радио 1 и услышал следующую подборку из альбома: "Sue Egypt", "Hot Head", "A Carrot Is As Close As A Rabbit Gets To A Diamond" и "Ashtray Heart". Не меньше моего возбуждённый Пил предварил музыку такими словами: «Подождите, сейчас вы услышите сами вещи — там есть фантастические дела.»

Хотя звучание альбома чисто и мощно, Ван Влит (на этот раз будучи единственным продюсером) не дал проникнуть в музыку ничему, что казалось ему банальностью или трюкачеством. Реверберация — стандартный компонент студийной обработки, особенно при записи голоса — внушала ему подозрения как очередная марка «густого сиропа», и поэтому использовалась

очень скупо. Сговорившись с Колоткиным, музыканты время от времени шли на риск навлечь на себя гнев Ван Влита, добавляя в запись реверберацию или какие-нибудь другие эффекты, для того, чтобы звук стал более тёплым и живым — но только когда его не было в аппаратной. С Капитаном Бифхартом и Волшебным Ансамблем сравнивались многие другие группы — например, The B-52's и Devo — и участникам группы хотелось внести в музыку кое-какие качества продюсерской работы этих коллективов, чтобы конкуренция шла на равных. Однако Ван Влиту всё это не нравилось, и по возвращении он всегда замечал любые изменения.

Некоторые из участников группы представляют ход его мыслей примерно так: старые блюзовики, чьей работой он так восхищался, не применяли никаких эффектов, так зачем они ему? Однако в отсутствие каких бы то ни было звуковых улучшений цифровая технология сводит на нет «живость» среды, в которой записывается пластинка, в то время как старые методы записи добивались более живого звучания благодаря сочетанию применяемой аппаратуры, акустики помещения, микрофонов и плёнки, которая своим звуком как бы вносила активную эквализацию. Реверберация также была стандартным компонентом записи — например, на лейбле Chess. Но в конечном итоге Ван Влит хотел, чтобы его музыкальная эстетика была «двухмерной, как картина». Фельдман: «Мне кажется, что Дон несколько скептически относился к технологии. Всем, что по идее должно «улучшить» музыку, он не мог управлять — и всё должно было быть сделано только игрой и пением. Однако вести с ним прямолинейную дискуссию на эти темы было невозможно.»

"Hot Head" открывает альбом сильно акцентированным ритм-энд-блюзовым грувом — что-то вроде приглаженной переработки классического ритма Бо Диддли, однако полной меняющихся элементов. В рецензии в New Musical Express Чарлз Шаар Мюррей сформулировал это так: «Во Вселенной Бифхарта вы видите то же самое, что и в других местах, но это каждый раз выглядит по-новому.»[320] Фельдман играет на клавишах вязкую басовую партию, а гитары сплетаются и расплетаются, пока одна из них не натыкается на по-восточному звучащую слайд-фигуру. Барабанный узор Уильямса постоянно выворачивает ритм наизнанку; он также вставляет несколько «боевых» модуляций, которые были добавлены в последнюю минуту. Ван Влит раздувает языки пламени страсти, обращаясь к женщине, которая способна «зажечь тебя в постели». Упоминания об огне, поджаривании и шампурах достигают кульминации в уникальном вкладе в лексикон сексуальных образов рока — он называет её

«знойной свиньёй».

"Ashtray Heart" основана на свинговом буги-ритме с вяжущими гитарами и атональным басом, со скрежетом прогрызающими ходы в структуре песни. Тем временем буханье барабанов Френча похоже на то, как если бы инопланетянин взялся сыграть рок-н-ролл. Текст песни кажется хроникой глубокой травмы, нанесённой певцу. Однако Ван Влит в разговоре с Джоном Пиккарелла из New York Rocker утверждал, что песня «Извергает все наружу. Как болезнь. или сжигающая лихорадка. Как в природе — огонь сначала всё сжигает, а потом рождает что-то новое.»[321]

Наверное, все мы когда-то чувствовали себя брошенными и выдохшимися, как затушенный окурок, но Ван Влит оживляет эту ситуацию, восклицая: «Ты раздавила меня, когда я сгорал дотла»; кроме того, он сообщает (голосом, меняющимся от хриплого удивления-шока до озлобленного рычания), что чувствует себя «стеклянной креветкой». После этого он даёт указание разорвать все родительские связи фразой «отошли домой матери свой пупок» и пускает вдогонку одно из своих любимых выражений: «Кому-то нужно было слишком о многом задуматься». Дальше следует краткий поклон Новой Волне рока — он даёт приказ «открыть чемодан панков»; впоследствии он, правда, отрицал, что пел конкретно о панках.

Уровень спадает для краткой интерлюдии на меллотроне (клавишный инструмент, разработанный в 60-е, в котором применяются плёночные петли с записями скрипок, голоса, флейты или духовых, запускающиеся по нажатию клавиш) в исполнении Эрика Дрю Фельдмана. Это вдохновенное использование инструмента фактически даёт ему новый голос (прежде его роль заключалась в исполнении псевдо-оркестрового аккомпанемента ради удовлетворения классического самомнения таких групп прогрессивного рока, как Barclay James Harvest и Moody Blues). Ван Влит был сражён его звучанием — он назвал его «измученной глоткой». Фельдман вспоминает, как однажды он, в виде шутки, сыграл на меллотроне вступление к песне The Beatles "Strawberry Fields Forever", что совсем не понравилось Ван Влиту. Но здесь, под аккомпанемент ледяных звуковых пластов инструмента, он охотно выступает в роли мелодраматического оратора.

"Run Paint Run Run" размножает зародыш идеи из "Drink Paint Run Run", песни из сеансов записи 1971 г. для альбома *The Spotlight Kid,* хотя частичное семантическое совпадение — это, пожалуй, единственное, что у них общего. Как в ритмическом отношении, так и в смысле своего одноаккордного грува, эта

песня не так уж далеко ушла от "Nowadays A Woman's Gotta Hit A Man" с *Clear Spot.* Тромбон Брюса Фаулера следует за гитарами, после чего срывается с цепи и тающей тенью улетает вдаль. На фоне его непреодолимого порыва Ван Влит декламирует историю краски как средства чувственного самовыражения, бегущей, куда она хочет, и художника, рисующего весь день до заката — при этом он подстёгивается группой, распевающей заглавие песни. После этого он выдаёт центральную строчку: «У тебя горячая краска и тебе весело». Когда песню прослушивали в студии, один динамик в какой-то колонке был неисправен и хрипел. Ван Влит настоял, чтобы звук этого динамика был записан и смикширован в песню — правда, он едва слышен.

Главная гитарная линия на "Sue Egypt" была взята из версии "Pompadour Swamp", которая исполнялась на концертах турне 1973 года. Слайд-гитара летает по всей гамме, поддерживаемая прелестным синтезаторным басом и украшенная порывами мелотронной флейты. Музыка подходит поэтическому тексту, как перчатка руке. Полуспетая-полупрочитанная вокальная линия косвенно намекает на тех, кто использовал Ван Влита в качестве «влияния» или нанёс ему тот или иной ущерб; это люди, которые, по его выражению, «ездят на моих костях». Или, говоря попросту, наёбывают его. Переработка старой заготовки даёт такой ослепительный эффект, что песня звучит совершенно непохоже ни на что, записанное Волшебным Ансамблем до или после этого.

Мелотронный фрагмент, клином загнанный в середину песни, был сочинён Ван Влитом спонтанно дома у Фельдмана. К счастью, у хозяина под рукой оказался кассетный магнитофон, на котором и был запечатлён этот момент: «Помню, что у моего соседа была кошка, и когда Дон начал играть на органе, она повела себя очень странно — начала дико танцевать по комнате. Так что мы долгое время называли этот кусок «музыкой, которая свела с ума кошку». Я просто записал на ноты то, что он сыграл — точно как мог — а на записи использовал меллотрон, который звучал гораздо мрачнее.»

"Dirty Blue Gene" — это ещё один пример материала, выпущенного в свет после многих метаморфоз. В процессе своей тринадцатилетней трансмутации эта песня превратилась из хорошего названия (которое явно нравилось Ван Влиту) сначала в инструментальную пьесу, записанную в 1967-м, потом в совершенно другую музыку со стихами (в 1971-м), а потом в уже более похожую на эту версию с сеансов записи *Clear Spot* (1972). После нескольких незначительных изменений она стала громовой песней на *Doc At The Radar Station.* Начиная с нового запутанного вступления гитары и барабанов, группа пустилась в хитрое

стартстопное творчество, быстро и яростно — и даже выпукло — гитарные линии взрывались новыми цветами по всей поверхности, а Френч орал текст позади экстатического вокала Ван Влита. Чарлз Шаар Мюррей высказал такое мнение: «Такая вещь, как вступление к "Dirty Blue Gene" в буквальном смысле не могла быть произведением кого-то ещё.»[322]

Из записей 1971 г. произошла и такая вещь, как "Best Batch Yet". И опять, заново аранжированная версия прожигает дыры в первоначальном грубом наброске. Роберт Уильямс утверждает, что его «отпечатки пальцев» остались на барабанной партии, и он, действительно, на высоте: одновременно жестокий, утончённый и (добавим ещё один парадокс к описанию его стиля) постоянно движущийся фундамент. В качестве интересной подробности: Гэри Лукас играет здесь восьминотную линию валторны, которую Ван Влит насвистел ему по телефону. Запутанные ритмические оттенки обретают плоть в гитарах Френча и Теппера, упивающихся своими великолепными ходами.

Эта песня является хорошим примером того, как Ван Влит добивался реализации своих песен сразу на нескольких разных уровнях. Его тексты вполне типично богаты образами и загадочны. Подробное объяснение их смысла он дал Лестеру Бэнгсу в журнале Voice. А именно: «Вообще-то я боялся петь на этой вещи. Мне очень нравилась музыка, она была идеальна без меня. И я сочинил такие слова — понимаете, это просто дешёвые картонные конструкции из шариков поддельного жемчуга, подвешенных в разных местах, и благодаря всеподавляющей технике они выглядят как настоящий жемчуг. «Мы не должны страдать, мы — до сих пор лучшая партия» — вот что они говорили друг другу. Я. ээ. аа. как это вы говорите. это не шизофрения, но это то, что западные люди думают о восточных людях — понимаете, в некоторых случаях им кажется, что люди, мыслящие многогранно, сумасшедшие, но есть множество способов интерпретации одного и того же. Я имею в виду их всех. Не могу сказать, что не знаю, что означают мои стихи, но могу сказать, что — да, я знаю, что они значат, но если назвать это, поток остановится.»[323]

Если бы его спросили об этом в другой день, смысл, несомненно, был бы совсем другим. Но тогда что означает дерево? Или узоры льда в структуре снежинки? Или солнце, с которым он сравнивал свою музыку около десяти лет назад? Конечно, «картон» в качестве объединяющей темы выглядит совершенно не рок-н-ролльно, однако он навёл Ван Влита на мысль проинструктировать Уильямса во время исполнения песни играть по-кошачьи — одна из том-томных партий должна была

приближаться к звуку «кошки, пытающейся вылезти из картонной коробки».

Как если бы всех этих перекрёстных ссылок было недостаточно, Ван Влит, во время исполнения песни в студии, решил окончательно свести музыкантов с ума при помощи провокационных интеллектуальных игр. Поначалу его стратегия казалась скорее извращённой, чем алхимической, но в случае "Best Batch Yet" психологическая «лепка» участников группы дала недостающий ингредиент: агрессию. Продолжает Фельдман: «Все мы играли её пронзительно, смело, и нам так нравилось. Дон сидел в аппаратной будке, где была кнопка громкой связи. Он говорит: «Подождите минутку», выходит и говорит: «Мне нужно кое-что изменить», а потом даёт барабанщику указание, чтобы он играл так, как будто одна его нога привязана к спине. Потом говорит что-то вроде: «Хорошо, теперь всё, что вы делаете, сыграйте вверх ногами.» Все старались это сделать — о таких вещах с ним не поспоришь — и слышали только то, что всё разваливается.

«Мы занимались этим примерно 15 минут — пытались делать так, как он говорит. И тут мы начали наливаться адреналином и злостью. Я был не одинок — у всех внутри кипело, но никто ничего не говорил. Потом он говорит: «Ну хорошо, теперь сыграйте так, как играли раньше.» Так что он в полном смысле манипулировал нами. Мы играли слишком плавно, недостаточно угловато, и он решил, что для достижения своей цели нас нужно вывести из себя, разозлить. И тогда мы начали по новой, и играли так, как будто уже сто лет не играли эту вещь.»

"Telephone" — это причудливый комментарий на тему телекоммуникационной паранойи, ещё более странный, если вспомнить, как Ван Влит любил пользоваться этим аппаратом. Стихи, в которых телефон называется «пластмассовым рогатым чёртом», поджидающим в конце коридора, декламируются с паническим выражением под кутерьму, создаваемую группой на протяжении полутора минут.

Новые версии вещей с *Bat Chain Puller* — "Brickbats" и "A Carrot Is As Close As A Rabbit Gets To A Diamond" — п редставляют собой практически точные копии оригиналов. Тем временем Лукас перезаписал "Flavor Bud Living" в соответствии с «Теорией Взрывной Ноты», в результате чего получился урезанный и гораздо более быстрый вариант. Теперь Ван Влит был доволен. Он заметил, что для того, чтобы попасть в этот ритм, нужно сдуть пыль со стрелок Большого Бена.

Текст для "Sheriff Of Hong Kong" был написан Ван Влитом под влиянием образа Лин Лукас (китаянки). Это была его самая

длинная вещь со времён "Trust Us" 1968 года — целых 6 минут 22 секунды. Сложная ансамблевая игра баса, гитары и электропианино идёт по извилистой тропе, повторяясь только в краткой репризе вступительных нот в конце песни — при этом Теппер со своей слайд-гитарой «открывает клапан» с удвоенной силой.

В любой отдельно взятый момент песни инструментальные фразы блуждают вокруг «эталонного» аккорда на электропианино. Ван Влит говорил журналистам, что теперь он любит сочинять на рояле и синтезаторе, и эта вещь первоначально была фортепьянной пьесой под названием "Tight Kite Blues" (хотя трудно представить, как бы рояль Steinway поместился в трейлере). Линия левой руки стала бас-гитарой, правой — соло-гитарой, а середину заполнило электропианино Фельдмана. Как и в случае "Odd Jobs", эти линии возникли у Ван Влита спонтанно. Но если "Odd Jobs" была прекрасно уравновешена, то "Sheriff" стал порывом шторма. Ван Влит дал барабанную партию Уильямсу, но потом решил, что тот не сможет её сыграть. Как и на "Ashtray Heart", он попросил Френча — на этот раз сымпровизировать партию, при этом Френч получил комплимент за то, что точно знал, чего хочет Ван Влит. Временное отстранение от барабанов в результате этого нерационального оскорбления, конечно, не обрадовало Уильямса.

Френчу уже приходилось на себе испытывать сомнение в своих возможностях со стороны Ван Влита — в результате его «неспособности» сыграть "Glider" он был заменен Рисом Кларком. Здесь он выдаёт превосходную партию на басу и барабанах — неуклюжий топот том-томов и всплески хай-хета идеально отслеживают гитарные движения. Хотя эта партия родилась при не совсем приятных обстоятельствах, она выглядит зрелым шедевром.

Псевдо-восточный аромат в этой песне создаётся игрой Ван Влита на китайских гонгах, полученных от Лин. Их прибытие в студию было особой, почти церемониальной оказией. Они, повидимому, были мужчиной и женщиной, и были представлены группе, по словам Теппера, «как приглашённые им посетители». Они придают песне металлический блеск, а исполнение было настолько энергично, что во время записи (это слышно) один из них с грохотом упал на пол.

Стихи песни злобны, полны каламбуров и косвенных образов (с лёгким ароматом непостоянного секса) и исполнены с такой мощью, что можно почувствовать на щеке горячее дыхание певца (то есть, если являешься объектом выражаемых чувств). Обыгрывается звучание слов «шериф» и «шеф» (-повар), причём

одарённая многими талантами женщина, о которой идёт речь, никогда не делает «вкусовой ошибки». Ван Влит пытается удержать её в эротическом брачном ритуале, кусая «конец её кушака», но она «в мгновение ока» возвращается обратно в Гонконг.

Усугубляя псевдокитайскую атмосферу, он напевает несколько строк по-мандарински: "Er-Hu" и "Tsing-Hu" (это струнные инструменты, применяемые в китайской классической музыке), кульминацией становится фраза "Wo eye knee shau jay" — т. е. «я люблю тебя, юная дама».

В потрясающей финальной пьесе "Making Love To A Vampire With A Monkey On My Knee" происходит радикальный отход от предыдущих стилей. Вещь "Neon Meate Dream Of A Octafish" с *Trout Mask Replica* была примером того, как поэзия расплёскивается по музыке, причём звуковое действие происходит на независимых, но чем-то объединённых уровнях. Здесь же вокальный стиль Ван Влита ближе к повествованию или монодраме, предмет которой расширяет атмосферу книги Энн Райс *Интервью с Вампиром.*

В предстающем перед слушателем ошеломляющем сценарии высохший пруд уподобляется «дамской пудренице», в то время как обезьяна, присутствующая при этом половом акте и улыбающаяся «иголками», напоминает родственницу ведьмы, непостоянную «шерстистую тень» с закрученным «закопчёным хвостом». Всё это наложено на заикающийся аккомпанемент группы с мелодраматичными меллотронными фанфарами, выглядывающими из мрака как выбитые на скале лица. Ван Влит хочет разорвать сырую, гнилую, клаустрофобичную атмосферу, обрисованную им, в крике прося Бога трахнуть его разум. Декламация заканчивается вербальным деревянным колом, воткнутым в сердце изнасилованного им вампира — шекспировской мольбой «будь проклята смерть — жизнь», после чего песня бессвязно заканчивается.

Сам альбом стал как бы бифхартовским колом (или флагштоком), воткнутым в пост-панковую музыкальную сцену 80-х. Реакция прессы была чрезвычайно благоприятна. Было всего несколько неортодоксальных голосов, хотя Дэйв МакКаллоу, начав свою рецензию в Sounds с упоминания о «полоумной истерии» оригинального Волшебного Ансамбля — что едва ли могло вселить уверенность относительно его критического восприятия — продолжил убийственной оценкой, что это «Ленивая пародия на бывшего гения. Остаётся Бифхарт, своей вырождающейся личностью сражающийся с дешёвым попурри. Волшебство испарилось. Ему больше некуда идти.»[324]

Все остальные, от знатоков до случайных слушателей, превозносили альбом как одно из величайших достижений Капитана Бифхарта и Волшебного Ансамбля. Лукасу удалось устроить в своей нью-йоркской квартире несколько прослушиваний альбома для ведущих американских музыкальных журналистов, и все они — работники как ежедневных, так и специальных изданий — не скупились на похвалы пластинке: «Самый медитативный и героический альбом Бифхарта»[325] — так звучал заголовок рецензии Кена Таккера в Rolling Stone; 4,5 из пяти звёзд в Downbeat; восьмое место в списке десяти лучших альбомов года в New York Times; «Блестящий альбом, не уступающий никому в этом году»[326] (Musician); «Превосходный Бифхарт, какого вы уже много лет не слышали»[327] (Creem).

Это возвращение в форму было очень своевременно. В конце 70-х группы, наросшие кораллами на скале Новой Волны (и их поклонники) внезапно решили, что пора убить королей; разрушить гегемонию повторяющихся, стандартных, заплывших жиром рок-звёзд и заменить их какой-нибудь более молодой, энергичной — и незамысловатой — музыкальной силой. Конечно, это было не совсем однозначно — Мик Джаггер, например, никак не хотел уходить в отставку, а всем ненавистная прогрессивная группа Emerson Lake & Palmer в 1977 г. даже записала хитовую (в Англии) сорокапятку "Fanfare For The Common Man". Однако в процессе этого социального и музыкального переворота фокус заметно смещался от пассивных зрелищ масштабных рок-шоу в сторону демократизации сценических выступлений и понимания того, что захват средств производства (по крайней мере, в музыкальном бизнесе) — это нечто такое, что можно сделать, и прямо *сейчас*.

Многие из этих ангелов мести называли Ван Влита крупным источником вдохновения. Его имя стало модным. В этом климате иконоразрушения музыканты типа Рода Стюарта и Элтона Джона стали примерами старых пердунов, чьи статуи метафорически сносились с пьедестала. Это были слова Ван Влита, вырванные из контекста *Trout Mask Replica* и обращённые против нового врага — правда, всё это звучало довольно иронично, поскольку он был старше обоих вышеназванных музыкантов. Но к нему относились с почтением, его статую не трогали — она была объектом если не поклонения, то уж точно уважения. В 1977 г. Джон Лайдон из Sex Pistols был на вершине своей дурной славы в качестве *анфан-террибля* по имени Джонни Роттен. На интервью в лондонском Capital Radio он ставил кое-какую свою любимую музыку, и слушатели были удивлены, услышав вещи Can, Питера Хэммилла и "The Blimp" Капитана Бифхарта.

После первоначальной встряски Панк-Рока и Новой Волны лучшие группы — чьё воображение простиралось дальше простого позёрства — стали частью авангардного движения, сломавшего музыкальные границы и создавшего захватывающие новые формы; это был взрыв творческой активности, невиданный с конца 60-х. Такие группы, как Wire и Television, положили стильное начало, но к 1980-му году компании звукозаписи, которым не терпелось овладеть этим новым феноменом, стали более разборчивы при заключении контрактов, и музыкальная сцена по обе стороны океана раскололась. Наиболее радикальные элементы были загнаны в подполье, а на поверхности остались лишь самые всесторонне приемлемые для публики.

В этой пост-нововолновой обстановке нового десятилетия эпитет «бифхартоидный» применялся для обозначения групп, игравших более угловатую и эксцентричную музыку: The Pop Group, The Birthday Party, Devo, XTC и Pere Ubu. Энди Партридж из XTC был страстным поклонником Бифхарта и в юности проводил долгие часы в своей спальне в Суиндоне, пытаясь разучить гитарные партии из *Trout Mask Replica.*

Сам Ван Влит относился ко всей этой сцене не очень-то великодушно. Даже если вы терпеть не могли Blondie или The B-52's, это была всё же не та реакция, которую он хотел спровоцировать своим сверхмощным музыкальным раздражителем. И конечно, ему не подходила роль живого памятника. Похвала Джона Лайдона осталась без ответа. Знакомая Ван Влита, журналистка Кристин МакКенна, пригласила Лайдона на обед, чтобы познакомить их. Ван Влит не пришёл. По его мнению это было слишком буднично, но конечно, с дамами так не обращаются.

Музыка Лайдона впоследствии была выставлена на посмешище в музыкальном «слепом» тесте, проведённом Джимом Миллером для журнала Vanity Fair. Когда Ван Влиту поставили "Swan Lake" из альбома Public Image Ltd. *Second Edition* (1979), он покончил дело двумя словами: «Вот этот такой громкий ритм — он делает все деньги. Кто это? Джон Лайдон? Они копируют мой барабанный звук. Как пошло с его стороны. Я думал, он получше.»[328]

Ван Влиту казалось, что весь этот новый радикализм недалеко ушёл от простой перелицовки рок-н-ролла. Он опять же в двух словах сформулировал свою точку зрения в разговоре с Полом Рамбали из New Musical Express, с подтекстом, вызывающим в памяти его собственные «сердечные приступы» в 60-х: «Я стараюсь делать всё, что могу и всё, что делал всю свою жизнь. И мне тогда казалось, что сейчас должно бы происходить

гораздо большее. Мне казалось, что *Trout Mask Replica* поможет взломать это кататоническое состояние. Именно поэтому я и сделал этот альбом — чтобы снять все ярлыки… избавиться от ярлыков и взглянуть на то, что реально творится вокруг. Но они больше увлекаются этим бом…бом… бом. Меня просто тошнит от этого материнского сердцебиения! Ну, послушайте…я не хочу, чтобы моё сердце набрасывалось на меня! Я бы никогда не стал так обращаться со своим сердцем. Никогда.»[329]

Лестер Бэнгс изложил свои собственные взгляды на группы Новой Волны в отчёте о концерте Волшебного Ансамбля в нью-йоркском клубе Bottom Line в 1977 г. Тогда он писал следующее: «Что это я слышал о какой-то «новой волне» чего-то там, которая считалась таким вызовом существующему порядку, таким смелым заявлением? Рассказывайте — даже лучшие из них в подмётки не годятся Капитану в смысле живой оригинальности стихов или музыки.»[330]

В разговоре с Бэнгсом Ван Влит примерно так же отзывался об этом предмете: «Я их совсем не слушаю — наверное, это не очень хорошо с моей стороны, но. в конце концов, почему я должен рыться в своей собственной блевотине? Но, наверное, им нужно зарабатывать на жизнь.»[331]

Вселенная Ван Влита была основана на солипсизме. Он, как всегда, должен был чувствовать себя уникальным и уникально выглядеть в чужих глазах. Неприятие *любого,* кто посягает на то, что он считал своей территорией, хорошо выразилось в его реакции на хит Charlie Daniels Band "The Devil Went Down To Georgia" (1979). Ему показалось, что их вариант истории «фермер-против-дьявола» слишком напоминает его собственную песню "The Floppy Boot Stomp" — несмотря на то, что эта история, наверное, пришла в Штаты вместе с Отцами-Основателями. Он даже что-то бормотал о судебном преследовании — правда, благоразумно решил его не начинать. Он знал, что его область уникальна и хотел, чтобы так и оставалось. Трудно представить, что если бы *Trout Mask Replica* открыла это поле так, как могла (по его мнению), то он был бы более расположен к музыкантам, действительно сбросившим свои «ярлыки». Например, Pere Ubu самостоятельно избавились кое от каких ярлыков, но шли совершенно другим путём. Единственные «точки соприкосновения» состояли в том, что у певца Ubu Дэвида Томаса был очень необычный голос, а их синтезаторщик также играл на саксофоне, «рисуя события» похоже на Ван Влита. Томас также считал первоначальное панк-движение «реакционным и архиконсервативным».[332] Разговор об Ubu был начат Джоном Пиккарелла в интервью, которое он брал у Ван Влита для

журнала New York Rocker. Высокомерие Ван Влита уже переходило все границы: он дошёл до того, что считал себя вправе критиковать группу, которую никогда не слышал, только лишь на том основании, что кто-то предоставил ему ошибочную информацию о том, что их музыка якобы похожа на его собственную. На вопрос, не является ли *Doc* ответом всем тем, кто утверждал, что испытал на себе его влияние (т. е. «ездил на его костях»), он ответил: «Вовсе нет. Нет — меня это совершенно не волнует».[333]

В многочисленных интервью, устроенных Лукасом осенью в своей квартире, Ван Влит был гораздо более несдержан в рассуждениях о побочных предметах. В разговоре с Куртом Лодером из Rolling Stone он так изложил своё видение своей тогдашней роли: «Я не Чак Берри и не Пинки Ли, я живу прямо сейчас. Если я хочу что-то сделать, я делаю это как надо. Смотрите, как долго я этим занимаюсь, оцените моё упорство. Это ужасно. Не лучше гольфа — но это моё дело.»[334] Обсуждалось также предстоящее европейское турне Волшебного Ансамбля. Ван Влит был полон энтузиазма: «Самое лучшее вино, какое я когда-либо пил, я пил в Брюсселе. Оно было *старое* — семнадцатого века. В пробке был окаменевший паук. Мне показалось, что пора бы нам попробовать хорошего вина, и я купил всем в группе по бутылке и сказал, чтобы счёт послали Warner Bros. Оно было *хорошее.* В Брюсселе шёл снег, и снежинки были похожи на медленно падающие белые розы. *Ооо,* это было чудесно — особенно с таким вином.»[335]

Во время интервью для Musician Бэнгс добрался до самой сути. После пятнадцати лет интервью, которые фактически вёл сам Ван Влит, Бэнгс был первым журналистом, задающим вопросы непосредственно тем персонажам, которыми Ван Влит прикидывался, чтобы смущать журналистов и держать их в границах (это главным образом касалось журналистов-мужчин, которые, по его мнению, часто приходили на интервью с подсознательной «повесткой дня», корни которой лежали в мужском соперничестве). Никогда не склонный позволять дружбе вставать на пути исследования, Бэнгс риторически замечал: «Что хорошего в том, чтобы быть артистом, создавать все эти прекрасные вещи, если ты не можешь *иногда* сбросить всю свою защиту и не поделиться с людьми на общем уровне? Без этого твоё творчество будет бесплодным и, в конце концов, жалким. В конце концов, без некого количества этого, твои работы никогда не станут искусством. Потому что искусство — это то, что идёт от сердца. И я говорю о сердце, которое перелетает от одного человека к другому и дальше — и не в образе некой великой

птицы, или капле краски, или ещё кого-нибудь из этих маленьких друзей.»

Заявив свою позицию, Бэнгс занялся откровенным разговором:

ЛБ: Почему ты всегда говоришь туманно?

ДВВ: Наверное, потому, что мне очень трудно выразиться как следует помимо музыки или краски.

ЛБ: Но разве тебе не кажется, что постоянное общение таким способом имеет внеличностный, дистанцирующий эффект?

ДВВ: Наверное, в музыке всё выражено очень лично. Вот где я честен и правдив. Я не знаю, как это получается, но мой разум становится гитарой или пианино.

ЛБ: А когда вы одни с Джен?

ДВВ: Мы не так уж много разговариваем. Потому что мы доверяем друг другу и не особенно верим в сказанные слова. Наверное, это правда, что как собеседник, я разговариваю из эгоизма.

ЛБ: Ну, а тебе не кажется, что действуя таким образом, ты что-то упускаешь в других людях?

ДВВ: Конечно, но обычно они в любом случае не принимают меня таким, какой я есть. С тобой мне легко разговаривать. Но не у многих людей есть со мной что-то общее. Наверное, больше всего мне интересно что-нибудь такое, как, например, смотреть, как человек моет мои окна — это как симфония.

ЛБ: Но если мы с тобой друзья, и ты мне доверяешь, мы должны уметь вести обоюдный разговор.

ДВВ: Мы говорим, ничего не говоря. Я в хорошем смысле. Мы говорим какие-то вещи, которые нельзя сказать языком. Это как хорошая музыка.[336]

Во время одного из интервью в квартире Лукаса в декабре 1980 г., возбудились психические приёмники Ван Влита. Критик Роберт Палмер уже присутствовал при случае, когда Ван Влит пошёл взять телефонную трубку ещё до того, как зазвонил телефон — правда, он со смехом отнёсся к этой своей способности, как если бы это было что-то такое, чем он не может управлять. Но в этот вечер он выдал кое-что поразительное. Лукас: «В середине интервью, как мне помнится, часов в восемь или девять, Дон сказал: «Подожди-ка, ты слышал это?» Он приложил руку к своему уху, но мы ничего не слышали. Он сказал: «Только что произошло что-то очень серьёзное. Не могу сказать точно, что это такое, но завтра вы прочтёте об этом на обложках газет.» Мы спросили: «Да что такое?» и он ответил: «Не знаю.» Потом журналист ушёл и пришёл другой. Мы были посередине другого интервью, и примерно в 11 мне позвонил

первый парень и сказал: «Слышал новости? Это кое-что случилось — только что застрелили Джона Леннона.» Я не мог поверить. Похоже было на то, что Дон это предсказал. Я сказал ему, а он просто посмотрел на меня и ответил: «Видишь? Разве я не говорил вам?» Это было жуткое чувство.»

Лукас каким-то образом ухитрялся совмещать свою работу на CBS с обязанностями одного из менеджеров Волшебного Ансамбля. Они с Лин организовали интенсивное турне по Америке и Европе с октября 1980-го по январь 1981-го. Гэри был более сосредоточен на прессе, рекламе и присмотре за Ван Влитом, а Джен в сотрудничестве с Virgin улаживала разные детали концертов с промоутерами.

Хотя всё вроде бы было на месте, незадолго до начала гастролей ситуация была ввергнута в хаос. Официальная версия, выдвинутая в музыкальной прессе, гласила, что Френч просто не хотел играть на публике. Это было правдой, но пресса не сообщала о том, что враждебность Френча к подобной деятельности была вызвана Ван Влитом. На Френче лежала обязанность выучить для предстоящих гастролей невероятный объём материала — гораздо большее количество песен, чем в конце концов стала играть группа — и в последний момент он в последний раз ушёл из неё. Лукас: «Он [Ван Влит] как-то позвонил мне за две недели до гастролей, с сообщением о том, что наши обязанности меняются, и сказал: «Гэри, скажи Френчу, как ты восхищён тем, что он играет с нами» (они с Френчем сидели в каком-то баре в пустыне). Я сказал: «Да, Джон, это настоящий кайф, что ты будешь играть на гитаре, а то, как ты играешь на барабанах, мне всегда нравилось.» — «Спасибо.» — «Я рассказывал английским журналистам, что ты будешь с нами, что это первый раз, когда Драмбо играет у Бифхарта на гитаре, и их это очень взволновало.» И в середине этого разговора он выбежал за дверь. Дон закричал: «Бляха-муха, парень. Подожди секунду. Этот чёртов чувак ушёл — не клади трубку.» Он бросает трубку и я пять минут сижу у мёртвого телефона на огромном расстоянии.

«Потом он возвращается и начинает: «Чувак просто свалил. Прыгнул в свою машину. Я должен догнать его, парень. Я перезвоню.» В тот же день он перезванивает и говорит: «Он ушёл, парень. Я догнал его как нечего делать.» Он дал ему список вещей, поставил перед ним эту невозможную задачу и Френч просто удрал. Вот о чём мне нужно было беспокоиться в качестве так называемого менеджера. Но с этим я ничего не мог поделать. Я сидел в Нью-Йорке как на иголках.»

К счастью, сидеть на иголках долго не пришлось. На сцене появился Рик Снайдер, фанат Капитана Бифхарта с 12-ти лет. В

конце 70-х он был басистом в группе Ace & Duce. Они играли фри-джазовые импровизации, вдохновлённые Бифхартом вещи собственного сочинения и кое-какие кавер-версии типа "Click Clack" и "Sugar 'N Spikes". Даже на их выбор инструментов — например, маримбы и мюзетта — повлиял Волшебный Ансамбль. После распада Ace & Duce Снайдер продолжал работать над партиями к музыке Ван Влита. «Моей единственной надеждой было иметь возможность разбирать и вновь собирать эти музыкальные головоломки. В этих упражнениях было очень мало каких-то других амбиций», — сказал он в 1995 г. Джастину Шерриллу.[337] После этого он какое-то время работал медбратом в психбольнице и играл с пауэр-поп-группой The Shake Shakes, думая о том, как получше применить свою степень в психологии.

Эйсом в Ace & Duce был Эйс Фаррен Форд, который всё ещё поддерживал контакт с Ван Влитом; он сказал Снайдеру, что Ван Влит прослушивает гитаристов для предстоящего турне. Снайдер уже знал кое-какие его песни и даже играл перед ним во время визита в Ланкастер — годы тому назад. Перед этим первым прослушиванием (с Морисом Теппером) его коллеги в больнице подменяли его в те смены, когда он доводил свои партии до совершенства. Прослушивание прошло хорошо, но Снайдер (он же был бас-гитаристом) чувствовал себя не очень уверенно. Он более-менее смирился со своими несколькими минутами славы-по-ассоциации и даже предложил свои услуги в качестве дорожного техника. При наборе новых участников группы Ван Влит обычно принимал решения очень быстро. Правда, формальные стороны дела давались ему не так хорошо. В этом случае он даже не сказал Снайдеру, что тот получил работу. Этот факт прояснился во время телефонного разговора через несколько недель. Снайдер был как бы «брошен в реку». Перед ним стояла геркулесова задача — выучить всю программу за очень короткое время (хорошо хоть коллеги опять его выручили).

«Мне нужно было приспособиться к необычным указаниям Дона, которым должны были следовать гитаристы — это само по себе было задачей в задаче. Например, необходимость применения тяжёлых струн для достижения более чистого тона слайд-гитары и требование использования металлических пальцевых наконечников — после крови и волдырей, это становилось фактически второй натурой.»

Ван Влит был удивлён преданностью Снайдера и тем, как легко он попал в одну из самых требовательных групп, и сочинил целую историю, для того, чтобы подчеркнуть, как он доволен. «У меня было всего несколько дней на то, чтобы найти гитариста. Он позвонил мне по телефону и сказал: «Давай попробуем.» Я сказал,

что нужно разучить 29 песен за три недели, и он сделал это! Я не могу поверить. Они с Джеффом [Морисом] Теппером самые лучшие. Невероятно! Теперь у меня есть то, чего я искал 15 лет. Так здорово.»[338]

«Он [Снайдер] был героем, ребята», — вспоминает Лукас. «И вот я слышу: «Гэри — мы должны одеть его, парень.» Ну, то есть, придать ему вид, «сделать из него психа» (как он [Ван Влит] говорил). Он позвонил мне и сказал: «Мне вот что сейчас представилось: маленькая шляпа из красного фетра с лентой спереди.» Снайдер позвонил Лукасу поздно ночью, чтобы сообщить ему свой размер. Забыв о разнице времени между Лос-Анджелесом и Нью-Йорком, он разбудил Лукаса в полночь. В этническом отношении Снайдер был отчасти индейцем племени Виннебаго-Сиу. Сложив всё это вместе, Ван Влит дал ему новое имя — «Смелый Полночный Шляпный Размер Снайдер».

«Пытаясь выполнить все эти мелочи, можно сойти с ума», — говорит Лукас. «Однажды в одном отеле в Европе он сорвал с крючка абажур от лампы, сунул его Эрику Фельдману и сказал: «Вот что нужно. Ты сделай к нему ремешок, тут ещё два ремешка, а тут сделаешь два коричневых сердечка.» Да, всё это надо сделать посередине гастролей! Однажды он заставил Эрика носить красный пожарный шлем во время исполнения "Hot Head". Он любил, чтобы все как-то менялись — и предъявлял невозможные требования в соответствии со своими сюрреалистическими художественными воззрениями.»

ДОБРЫЙ КНУТ, ДОБРЫЙ СОФИЗМ (или УХОД ПО АВАНТ-ТАНГЕНТУ)

Я живу в трейлере в Мохавской Пустыне, огромной пустыне. Мои соседи — койоты, гремучие змеи, вороны. А пустыня так неуловима. Нет, я хочу сказать, что если погрузиться в мысли о том, как она неуловима, она и станет неуловимой. Слишком неуловимой, чтобы… не знаю, мне трудно обращать на это большое внимание.

Дон Ван Влит. Интервью Дэвиду Хепуорту, BBC Radio 1. 1980.

Я всего лишь ребёнок. Тиран. Раздражительный.

Дон Ван Влит. ТВ-шоу Eyewitness. 1980.

Курт Лодер в Rolling Stone весьма оптимистично оценивал перспективы Ван Влита, считая, что ему «не терпится вернуться на сцену». Правда, он «смягчил» такую точку зрения тем наблюдением, что заново разучивать тексты песен не будет особо привлекательной задачей, имея столь сложный и обширный репертуар. Ван Влит согласился с ним, изрыгнув старую метафору — «блевотина»: «Мне, знаете ли, придётся выучить всю эту блевотину. Это то же самое, что пытаться в туалете засунуть её обратно. Боже мой, как далеко сейчас все эти дела. Ну то есть — Господи Боже, я даже не помню, где у меня в кармане ключи.» Он также жаловался на то, что группе придётся играть полтора часа — это слишком долго, это надругательство над публикой. «Но после Grateful Dead и Заппы, что тут сделаешь? То есть, если у тебя *этого нет,* то ты должен играть дольше.»[339]

Когда в дешёвую репетиционную студию группы в Бёрбанке — The Stone Fox (запущенное здание, в котором, как и во многих калифорнийских студиях того времени, кишели наркоторговцы) — пришёл Пол Рамбали, Ван Влит в своей типичной манере отказался петь с группой, приказав музыкантам

подождать, пока все они не выйдут на сцену. Ему казалось, что упражнения — это мартышкин труд. Он продолжал утверждать, что запись — это спонтанное выплёскивание поэзии на музыку, и он не хочет и не может точно его повторить. Он уже один раз сделал это в студии, а упражнения его утомляли. Разжечь его энтузиазм было невозможно, даже пообещав ему ещё бутылку мифического трёхсотлетнего брюссельского вина (они должны были вновь играть там в ноябре).

Вскоре выяснилось, что это была плохая стратегия, однако басист/клавишник Эрик Дрю Фельдман ставит отсутствие Ван Влита в общий контекст ситуации: «Дело не в том, что Дон не хотел там быть. Мы постоянно подстрекали его на это — чтобы он не торчал с нами всё это время. Нам нужно было много чего отрепетировать. Типа — как играть вместе и одновременно не обращать внимания на соседа-музыканта, как играть неправильные ноты правильно. В процессе сочинения, предшествующем записи, Дон очень терпеливо к этому относился. Но во время репетиций для живых выступлений его постоянное желание что-то поменять в аранжировках своих композиций могло быть опасно для нашего психического здоровья. Нам было легче добиться чего-то серьёзного ещё до появления Дона — а иначе мы бы ещё сейчас репетировали.»

Теппер так оценивает начало гастролей: «Все эти концерты были довольно плохие. Не то что в Штатах, где мы, бывало, гастролировали по шесть недель и начинали врубаться в это дерьмо, давать настоящий класс. Англия меня очень возбуждала и нервировала. Несмотря на то, что я уже давно был в группе, это было похоже на первые концерты, потому что всё происходило на совершенно чужой территории. Но как я слышал от большинства слушателей, для них увидеть его опять, притом играющим музыку не с пластинок ДиМартино, было чудом.

«Я полностью отдавал себе отчёт в том, что меня будут сравнивать с Зут-Хорн-Ролло», — признаётся он. «Я прекрасно понимал образ мыслей оригинального состава *Trout Mask/Decals* и знал, что мы — это не они; мне казалось, у нас не было той уникальности и мощи, которые развились у них за много лет совместной игры. Помню, что Дон всегда нас очень поддерживал, укреплял наше мужество; он говорил: «Вы, ребята, самая лучшая группа из всех, что у меня были. Вы им понравитесь.»

Напряжение, которое, по утверждению Ван Влита, было фундаментальным фактором его музыки, теперь начало преследовать самого зачинщика. Перед началом первого концерта Волшебного Ансамбля в Кардиффском Университете их недорепетировавший лидер был далёк от непринуждённого

состояния. Гэри Лукас вспоминает, что попытался ободрительно похлопать его по спине: «Он отпрыгнул в сторону и завопил: «Не трогай меня!». Сияющая Джен сказала: «О, он всё прекрасно сегодня сделает, он просто взвинчен.»

Однако на сцене отсутствие согласия между Волшебным Ансамблем и их лидером было очевидно. Во время своих объявлений он забывал даже, с каких альбомов были те или иные песни, и несмотря на карточки-подсказки, закреплённые на его вокальных мониторах, чувствовалось, что он не в своей тарелке. Как и обычно бывает на большей части гастролей, первый концерт страдал от технических неполадок: мониторы были неправильно смикшированы, один раз вырубилась аппаратура Снайдера, рвались струны.

Лукас из-за кулис следил за всем этим со всё возрастающей тревогой. Но у него были и свои проблемы во время исполнения сольной гитарной пьесы "Flavor Bud Living". «Джен дала мне солнечные очки, а под светом прожекторов я начал сильно потеть», — вспоминает он. «Они начали медленно сползать по носу, пока не зависли на какой-то молекуле пота, после чего совсем свалились. Больше я никогда не пытался надевать на сцене тёмные очки.»

У Снайдера сохранились живые воспоминания о первом выступлении нового Волшебного Ансамбля в Кардиффе: «И я, и Джефф [Морис Теппер] лажали во время этого концерта. По-моему, во время "Dropout Boogie" всё начало расстраиваться — с моей стороны начались ошибки, что, в свою очередь, сбило Джеффа. Это был просто один из тех аномальных моментов, что сбивают тебя с толку — и хотя это случилось всего один раз за все гастроли, это *должно* было случиться в моём «первом плавании». Я бы с радостью согласился сыграть ещё один бесплатный концерт для уэльской публики, чтобы только загладить свою вину.

«После концерта, мы оба выдвинули предложение не брать никакой платы за сегодняшнее выступление, но Дона это привело в замешательство и он очень любезно уверил нас, что всё не только было не настолько плохо, как нам казалось, но прямо в следующий наш выход на сцену у нас всё получится. Разумеется, Дон был прав — и, пусть даже только благодаря этому тонкому психологическому подходу, на следующем концерте ему удалось получить от нас лучшее исполнение.»

У Теппера были свои послеконцертные проблемы: «Помню, что я сходил со сцены и мне встретился поклонник, который хотел меня сфотографировать. Я был в очень плохом настроении, потому что концерт получился плохо, и послал его, или что-то в

этом роде, а он захотел набить мне морду. Он орал на Дона и Джен: «Подумаешь, какая цаца! Зачем он занимается рок-н-роллом, если не хочет, чтобы его фотографировали?»»

Следующее выступление в Колстон-Холле в Бристоле было ненамного лучше. Лукас: «После всего этого, Джен увела Дона в его комнату со словами: «Ты *должен* собраться», принуждая его улучшить исполнение своих стихов. И когда мы доехали до Бирмингема и Манчестера, всё стало намного лучше.»

Однако как бы ни вёл себя на сцене Ван Влит, группа выполняла строгие указания: не отклоняться от заданных партий и не пытаться «скомпенсировать» что-то упущенное. В некоторых вещах, вроде "Old Fart At Play", где Ван Влит исполнял роль рассказчика, ему обычно приходилось воспроизводить некое «совпадение», чтобы всё звучало так, как на записанной версии. Но дело было не только в этом. В лондонском The Venue он запоздал в "Dropout Boogie" на целый ритмический такт и так и продолжал дальше, всю песню тащась позади группы.

Правда, это был всего лишь небольшой дефект в превосходном во всех остальных отношениях шоу. Начавшись с басового соло Фельдмана к "Hair Pie", программа включала в себя "My Human Gets Me Blues", "Doctor Dark", "Electricity", "Safe As Milk", "One Red Rose That I Mean" и подборку вещей из *Doc At The Radar Station,* в том числе потрясающий вариант "Sheriff Of Hong Kong", который был сыгран Уильямсом без проблем, и в котором Ван Влит «мочил» по своим китайским гонгам. К этому времени Снайдер и Лукас уже играли вместе — со сногсшибательным эффектом. Лукас исполнял "Flavor Bud Living" и время от времени добавлял от себя гитару и бас. Каждый вечер он был занят в декламации, исполняя "Untitled", "Hey Garland, I Dig Your Tweed Coat", "One Man Sentence" или "You Should Know By The Kindness Of Uh Dog The Way Uh Human Should Be".

Ван Влит становился на сцене всё более непринуждённым и обаятельным. «Надеюсь, вы не состроите рейган-морду», — сказал он в качестве предисловия к "Dirty Blue Gene". Он также говорил такие фразы: «Я скажу вам, что такое Рейган, ребята — это плохой актёр», «Рейган приглаживает волосы седельным мылом» и «Рейгану и Маргарет Тэтчер нужно станцевать танго. А их пальмы (или ладони) нужно обработать напалмом» — из чего становилось ясно его неодобрение политических лидеров Соединённых Штатов и их союзника за океаном.

Во время английских гастролей Волшебный Ансамбль ездил с места на место в фургоне, которому Джен дала имя «Аквариум для золотых рыбок». Скука рассеялась, и группа (в особенности сам Ван Влит) поднимала себе настроение рассказыванием всяких

историй. «Временами он просил меня почитать из книги Уиндхема Льюиса *Задирающий нос баронет* — она ему очень нравилась», — говорит Лукас. Он приходил в полный восторг и приговаривал: «Старый Снути. О, ребята, это так клёво!». Он и за кулисами смеялся, вспоминая цитаты из книги.»

Хотя группа время от времени покуривала марихуану, они всё-таки были гораздо ниже Aerosmith по шкале рок-н-ролльного дебоширства. Когда они играли в Манчестере, то специально сделали крюк, чтобы попасть в Манчестерскую Художественную Галерею на выставку картин Уиндхема Льюиса. По приезде в Лондон Теппер и Фельдман составили Дону и Джен компанию при посещении выставки работ Фрэнсиса Бэкона в галерее «Тэйт».

Человеку, который не так сильно (и так долго) стремился выступать на сцене, как Ван Влит, его график выступлений на крупных лондонских площадках показался бы просто изматывающим. Два концерта в один вечер в Лондоне, потом концерт в Гилдфорде, а на следующий день ещё два в Лондоне. На втором концерте второго вечера он взял запись шума канализации, сделанную им в отеле «Бэйсуотер», где остановилась группа, и поставил её публике. В этом же отеле он в своё время швырнул через комнату пепельницу, и когда она, крутясь, приземлилась на пол, воскликнул: «О, да, это надо дать Уильямсу как барабанную партию.»

«Дон был крайне удивительной личностью», — говорит Снайдер. «Он был живым прототипом «взрослого ребёнка» — приходящим в удивление от простейших вещей. Как-то раз в коридоре одного манчестерского отеля он представил меня своим «добрым друзьям» — Пирену, Пирену-младшему. и Беллу. Первые два друга были два разных огнетушителя, висящие на стене. Белл, конечно, был звонком пожарной тревоги. Потом он начал рассказывать мне о разговоре, случившемся у него с Пиреном, Пиреном-младшим и Беллом, когда он прошлый раз останавливался в этом месте. Он считал наше взаимное официальное представление простым актом вежливости. Это всего один из многих восхитительно абстрактных моментов, которые возникали Дон-знает-откуда.»

Удачным ходом Лукаса стало приглашение Капитана Бифхарта и Волшебного Ансамбля на модное американское комедийное шоу *Saturday Night Live.* Продюсер, импресарио и музыкальный координатор этой программы Хал Уиллнер назначил их выступление на ноябрь 1980 г. Ведущим программы в тот вечер был актёр (и поклонник Капитана Бифхарта) Мальколм МакДауэлл; группа сыграла "Hot Head" и "Ashtray Heart", а также участвовала в сюжетах, озаглавленных «Кожаная

погода» и «Город крепостных». Кроме того, они участвовали в концерте на Chorus-TV в Париже. Первоначально предполагалось, что они сыграют в Батаклане, но за две недели до концерта зал был закрыт из-за жалоб на шум, и выступление было перенесено в один из театров на Монмартре. Оно передавалось в прямом эфире в воскресный вечер, и когда Волшебный Ансамбль окончил свою программу, уборную заполнили девушки-стриптизёрши, готовящиеся к вечернему шоу.

Пристрастие Ван Влита к меллотрону время от времени приводило к тому, что он исполнял на сцене импровизированное соло. В декабре, в Бостоне, он устроил целый рваный звуковой коллаж, переходя от меллотрона к минимугу и электропианино, а иногда играя одновременно на двух инструментах. В первый раз соло было принято хорошо, во второй — уже не очень, и было оборвано сердитой вспышкой исполнителя. «Если вы хотите разговаривать, тогда всё», — гавкнул он, правда, потом смягчил своё раздражение и мягко заявил: «Кстати, в Нью-Йорке такого не делают».

«Его называли Отцом Новой Волны, одним из самых значительных композиторов последних пятидесяти лет, а также первобытным гением. Не знаете, кто он такой? Вы не одиноки. У него никогда не было хитовой пластинки. Он живёт отшельником в трейлере где-то в Мохавской Пустыне. Его зовут Дон Ван Влит и он посвящает свою музыку животным и детям», — такова была хвалебная речь, произнесённая ведущим сюжета о Ван Влите — Eyewitness — на одной из Лос-Анджелесских телестанций.

В промежутках между съёмками группы во время репетиций, Ван Влит болтал о своём недостатке образования — «Если ты хочешь быть особой рыбой, тебе нужно свалить из школы», — сказал он, и далее так объяснил сущность своей музыки: «Я не люблю гипноз. Я делаю не-гипнотическую музыку, чтобы разрушить кататоническое состояние. А мне кажется, что таковое у нас сейчас существует. Я просто хочу играть, хочу, чтобы вещи менялись, как узоры и тени, падающие с солнца.» Он заявил, что обучил музыкантов своей музыке при помощи «доброго кнута; доброго софизма» и признал, что получают они недостаточно. В конце передачи ведущий посмотрел в камеру и завершил честным своеобразным комплиментом — что хотя Ван Влит «выглядит ненормальным», он знает, о чём говорит.

Возвращаясь на рельсы индустрии, скажем, что Лукас развёлся со своей женой Лин и (не очень-то охотно) принял на себя обязанности единственного менеджера. Одно из первых обнаруженных им обстоятельств состояло в том, что Virgin потеряли контракт с Atlantic в Соединённых Штатах (в тот день,

когда группа выступала на Saturday Night Live), что означало временное исчезновение *Docˆ* из американских пластиночных магазинов. В Англии ситуация была ненамного лучше. Лукас: «Помню свои жалобы на Virgin во время этих английских гастролей. Мы провели «проверку» в Virgin Megastore на Оксфорд-Стрит и не обнаружили там нашей продукции. Я сказал: «Как же, чёрт возьми, вы это допустили? Мы тут убиваемся, как белки в колесе, ездим по Соединённому Королевству, а у вас нет в продаже пластинки.»»

Когда они вернулись в Штаты, Джим Фарбер писал в своей рецензии на концерт в Нью-Йорке: «Самый разоблачающий момент этого вечера произошёл во время исполнения номера из пластинки 1967 года *Safe As Milk,* когда Бифхарт спросил толпу, узнаёт ли она гитарные настройки. «Не напоминают ли они вам кого-нибудь, кто выступает сейчас?» — спросил он с весьма хитрым выражением. «DEVO!!!» — заорала толпа.»[340] Не в бровь, а в глаз.

15 января группа играла в сиэтлском клубе The Showboat, отмечая сороковой день рождения Ван Влита. Смесь мощи группы и сильных, авторитетных вокальных выступлений именинника сделали этот концерт волнующим событием. Он жалуется на «прожектора цвета мочи», а потом предостерегает какого-то слушателя, который курит что-то особенно едкое. «Я не жалобщик, но что это ты куришь? Это *жуть какая-то.* Не встречал сигарету с худшим запахом… Да, там что-то есть. Там есть я. Что-то одномерное. Это напоминает мне Электронную Пушку.»

На этом концерте присутствует замечательный сбой в "Bat Chain Puller" — вначале испустив зверский рёв, Ван Влит пытается вступить через минуту — очевидно, он совершенно заблудился. Волшебному Ансамблю приходится начинать сначала. «Ещё раз. Сегодня мой день рождения. Это не вина музыкантов, просто я кое-что забыл», — весело сообщает он публике.

Фельдман вспоминает, что хотя Ван Влит не мог обойтись на сцене без своих верных карточек, но уйдя из света прожекторов, он мог пересказать любое из своих весьма длинных стихотворений в совершенном порядке. Он предполагает, что, может быть, Ван Влит до сих пор испытывал какое-то влияние сценического невроза. А может быть, дело было в отвлечении внимания, вызванном постоянным потоком идей в ван-влитовских черепных полостях. Он вспоминает один выдающийся инцидент: «Один раз я играл на сцене одну песню, которую мне было очень трудно играть — я даже не помню, что это была за песня. Я примерно в её середине, и на сцене очень шумно. И вот

он подходит ко мне и просто начинает что-то там орать мне в ухо — название и первые пару строчек какой-то песни, пришедшей ему на ум, и говорит: «Ты должен это запомнить, это означает много денег для тебя и много денег для меня.» И через два часа, когда мы уже в гримуборной, я совсем ничего не помню — не только что он говорил, но не помню даже, что он вообще что-то говорил. И он подходит ко мне со своей книжкой и говорит [строго]: «Ну и.» И до сих пор он всё ещё говорит: «Ну, так что там было?»»

Самый последний концерт Капитана Бифхарта и Волшебного Ансамбля состоялся в клубе The Golden Bear, Хантингтон-Бич, к югу от Лос-Анджелеса, 31 января 1981 г. Зал был неполон, Ван Влит был явно недоволен, и Джен говорила ему, что ему следует прекратить гастролировать. Печальный момент упадка. Снайдер разучивал свои партии в своё свободное время — тем самым он приобрёл в группе репутацию «благонамеренного», но эта стратегия принесла дивиденды. В конце гастролей Ван Влит немало удивил музыкантов, включив в программу до сих пор не исполнявшиеся вещи. Но они прошли это испытание и, по словам Снайдера, «теперь уровень синергии просто требовал забить до конца гвоздь, установленный для нас Доном».

Роберт Уильямс решил уйти после гастролей, чтобы заняться сольной карьерой — он уже записал альбом *Nosferatu* с Хью Корнуэллом из The Stranglers, сорокапятку "Eazy Teeth" и сольный альбом *Buy My Record* (среди приглашённых участников были Фельдман и Теппер, бывший гитарист Doors Робби Кригер и братья Мазерсбоу из Devo). Между откровенным Уильямсом и Ван Влитом всегда было какое-то трение, которое вновь проявилось на этих гастролях. Несмотря на то, что Ван Влит предоставил одну из своих картин для обложки "Eazy Teeth", он завидовал «внеклассной» деятельности своего барабанщика и раздражался, когда тот раздавал свои пластинки диск-жокеям во время гастролей. Стеснённые финансовые обстоятельства — постоянная составляющая жизни участника Волшебного Ансамбля — сыграли важную роль в решении Уильямса уйти. И, как и у многих уходящих членов группы, его расставание с жёстким режимом было окрашено сожалением. Ему слово: «В то время у меня был контракт с A&M Records и два этих графика постоянно конфликтовали. Выбор между игрой с Бифхартом и созданием своей собственной пластинки дался мне нелегко, но те деньги, которые я получал за выступления с Доном, были ничем по сравнению с предстоящими заработками на A&M, так что я занялся своей музыкой. Дон был гением, когда дело касалось того, чтобы заставить нас сделать то, что ему нужно — а то, что

ему было нужно, часто требовало от нас очень многого. С другой стороны, когда дело доходило до расчёта с нами, он автоматически превращался в идиота, неспособного сосчитать до трёх. Мне смешно, когда я сейчас об этом думаю. Может быть, я кое о чём говорю не очень лестно, но глубоко внутри я хотел бы, чтобы всё это не кончилось. Это были одни из счастливейших дней моей жизни.»

Ван Влит сделал небольшой перерыв, но летом 1981-го ему уже не терпелось начать работу над новым альбомом. Гэри Лукас, всё ещё сотрудник CBS, выяснил, что Virgin заключили новый контракт с американским лейблом Epic. Он знал Грега Геллера, который тогда был главой отдела артистов и репертуара на Epic, и обнаружил, что Virgin не переслали им подробности о Капитане Бифхарте и Волшебном Ансамбле. Геллер даже не знал, что группа до сих пор имеет контракт с Virgin. Как только это стало ему известно, он принялся за работу и предложил разделить расходы на запись нового альбома между Virgin и Epic.

Хотя Ван Влит был одним из «трудных» артистов в реестре Virgin, тем не менее по крайней мере глава компании — Ричард Брэнсон — был его большим поклонником. Лукас так характеризует отношения Ван Влита и Брэнсона: «Был очень забавный случай, когда мы старались сделать ему рекламу и привели его в офис Record World. Появился Брэнсон, и между ними завязалось маленькое странное состязание в остроумии. Брэнсон снял свою рубашку. Дон начал: «Не могу этому поверить. Как глупо. Можно ли верить этому парню?» Между ними всегда чувствовалось такое состязательное настроение. Он любил Брэнсона, потому что Брэнсон верил в него. Но Дон всегда ворчал, что они сделали для него недостаточно. Это были типичные враждебные отношения «артист — фирма грамзаписи».»

Прежде всего нужно было найти замену Уильямсу. Первой кандидатурой стала Руфь Андервуд, виртуозная барабанщица и перкуссионистка, в 70-е годы игравшая с Матерями. Она вспоминает, что Ван Влит несколько раз обсуждал с ней возможность присоединения к группе, но, хотя это было ей очень лестно, в конце концов она сочла это нецелесообразным — она была главным образом перкуссионистка, а не барабанщик за ударной установкой. Ван Влит тем временем строил планы «на всякий случай» и прослушивал кандидатов на роль резервного барабанщика. Одним из таких перспективных музыкантов был Клифф Мартинес. В конце 70-х он играл в культовой лос-анджелесской панк-группе The Weirdoes и уже имел контакт с лагерем Ван Влита. Найдя в справочнике номер Джона Френча, он нашёл себе наставника. Он уже выучил кое-какие ранние

барабанные партии Волшебного Ансамбля и записал их в качестве демо-плёнки — исключительно на тот случай, если придётся познакомиться с Ван Влитом (при этом он не знал о скором уходе Уильямса). Плёнка была передана Ван Влиту Теппером.

В то время Мартинес барабанил в группе 13–13 с певицей Лидией Ланч (ранее в пост-панковой шок-группе Teenage Jesus & The Jerks). Группа поехала на Восточное побережье, чтобы сыграть несколько концертов в Нью-Йорке, а потом отправиться на гастроли в Европу. Но гастроли провалились, и через полгода Мартинес опять был в Лос-Анджелесе. Он прочитал, что Ван Влит записывает новый альбом и позвонил Тепперу, чтобы узнать подробности. Новости взволновали его гораздо больше, чем он ожидал. Слово Мартинесу.

«Он [Теппер] сказал: «Дон прослушивает барабанщиков и хочет послушать тебя вечером в среду.» Это был, наверное, самый волнующий момент во всей моей жизни, я не мог в это поверить. Я не спал три дня. Никаких наркотиков, никакого кофе. Я просто день и ночь репетировал, повторял барабанные партии. В день прослушивания я пришёл в это полуразвалившееся здание в Саут-Централ (Лос-Анджелес), где я обычно репетировал, и с самого утра начал упражняться. Ближе к вечеру у меня понемногу начали шарики заезжать за ролики — я не спал, ничего особо не ел и начал всё забывать.

«Я услышал, как он [Ван Влит] спускается по лестнице. Он опоздал на два часа, что меня ещё больше взвело. Я слышал, как его голос отдаётся эхом наверху, и вдруг почувствовал себя на каком-то другом уровне сознания. Я услышал, как он идёт по коридору, открыл дверь, чтобы поприветствовать его, и первое, что он сказал, было: «Тебе вообще-то ведь не очень нравилось играть с этой девчонкой [Лидией Ланч], правда?» Едва я открыл рот, он сказал: «Ты же занимался этим только ради денег, правда?» и я почувствовал, что вынужден согласиться. Он сказал: «Я знаю, чего ты на самом деле хочешь. Ты хочешь барабаны Gretsch с кожаными «пластиками».» Я подумал: «Здорово, по крайней мере тут я могу вставить пару слов.» Тут он говорит: «Ты знаешь, что я был первым, кто стал использовать резиновые палки и картонные тарелки?» Я сижу и киваю, как кукла.

«Он был с Джеффом [Морисом] Теппером и своим кузеном Виктором [Хэйденом], но ни один из них ничего не говорил. Дон достал свой блокнот. Говорил один он; в этот разговор трудно было вклиниться. Он сказал: «Знаешь, тебе повезло, что ты не поехал в Англию. Видишь это» — и указывает на чёрную дырку на боку своего носа [след от старого пирсинга]. «Я сделал это свинцовым карандашом номер два; и не потому, что я хотел

походить на картину Пикассо — мне просто было скучно.» Это было нереально. Было такое чувство, что меня выпихнули из космического корабля на другую планету.

«В присутствии поклонника он обычно расходился вовсю, и он знал, что я его поклонник, так что он представил мне полновесный бифхартовский спектакль — и это было потрясающе. Он был забавен, блестящ, я наполовину не знаю, что он говорил, да и в любом случае я был как в бреду. И вот, наконец, после долгого монолога он говорит: «Значит, сыграешь "I Wanna Find Me A Woman That'll Hold My Big Toe Till I Have To Go"? И я сказал: «Да, да.» И вот я начал играть, а он стоит перед бас-барабаном лицом к лицу со мной и смотрит, как я играю. Никакого музыкального аккомпанемента, только я и Бифхарт лицом к лицу. И я как-то сыграл. В тот момент был просто на автопилоте. Я сыграл три или четыре разные вещи. Остальные, кто был в помещении, не проявили особенной реакции; у них у всех были каменные лица. Но я думал: «Сколько ребят в городе смогут это сделать?»»

Загадочная троица затем отправилась слушать Дона Боунбрейка (тогда в составе X) и Денниса Кили (который играл на альбоме Дэвида Бирна и Брайана Ино *My Life In The Bush Of Ghosts)*. Через несколько дней Мартинес получил хорошее известие. Ван Влит позвонил ему и во время длинного разговора сказал, что теперь он член группы. Приход Мартинеса в Волшебный Ансамбль был частью серьёзной «перетасовки» персонала. Видная роль досталась Гэри Лукасу, который, помимо своей роли менеджера, стал ещё и гитаристом. Рик Снайдер, в свою очередь, был рад перейти с гитары в своё изначальное амплуа басиста; к тому же он играл на маримбе и альте. Вся эта перемена мест произошла из-за того, что на запись не смог приехать Эрик Дрю Фельдман.

В период пост-Doc'овой бездеятельности он уехал в Сан-Франциско и встретился с The Residents. «У меня тогда начинали появляться амбиции», — говорит он. «Я хотел быть продюсером, и участвовал в продюсерской работе над пластинкой *[Manual Of Errors]* их гитариста Филипа Литмана (он же Снейкфингер), а также согласился сыграть в нескольких их концертах.» Альбом уже два месяца как вышел, и поскольку на фронте Волшебного Ансамбля не происходило ничего особенного, Фельдман стал участвовать в гастролях для раскрутки пластинки. Хотя он не объявлял официально о своём уходе из группы, этот поступок фактически стал концом его пятилетнего пребывания в ней.

Примерно в то же время, после многочисленных задержек, Ван Влит стал готовиться к записи *Ice Cream For Crow*. Сначала он

согласился подождать ещё месяц, но потом поставил Фельдману ультиматум — он не мог больше откладывать запись. Но Фельдман «заупрямился, чувствуя себя при деле» и предпочёл продолжать гастроли со Снейкфингером. Ван Влит сказал: «Здорово, можешь поехать и на следующие», но был удивлён — и не очень приятно — когда Фельдман в самом деле «сошёл с корабля». Фельдман так это объясняет: «Мне кажется, он планировал моё участие, и какое-то время там, как мне казалось, была какая-то напряжённость — вроде того, что мне следовало бы быть с ними. Он не понимал, почему я не приехал.»

Проект *Ice Cream For Crow* приближался, и Лукас связался с менеджером Фрэнка Заппы Беннеттом Глотцером и попросил разрешения использовать кое-какие записи из *Bat Chain Puller*. По идее Ван Влита альбом должен был состоять наполовину из новых записей, а наполовину — из вещей с *Bat Chain Puller*. Ему казалось, что эти записи могут быть улучшены и к тому же он хотел, чтобы они наконец увидели свет.

После юридических стычек между Заппой и Хербом Коэном, в результате которых оригинальный альбом остался невыпущенным, Заппа сохранил плёнки за собой — в конце концов, деньги на этот проект дал именно он. По первым разговорам с Глотцером можно было судить, что препятствий к использованию плёнок не будет. Однако ответа на звонки не последовало; поговорить с Заппой лично также не удалось. Ван Влит был в ярости — он чувствовал, что тут что-то не так. В конце концов им удалось поговорить с женой Заппы Гейл — она сказала, что Фрэнк проводит репетиции для предстоящего турне по Европе в голливудских студиях Фрэнсиса Форда Копполы Zoetrope. Ван Влит с Лукасом поехали туда. Там также находился сын Заппы Дуизил и многие бывшие участники Матерей и Волшебного Ансамбля, в жалкой надежде, что Заппа даст им знак подняться на сцену и сыграть. Гэри Лукас так описал всю эту конфронтацию в интервью Стиву Серио и Джорджу Петросу из Seconds: «Уголком глаза Фрэнк увидел Дона, и как-то развернулся вокруг своей оси, чтобы встретить его во всеоружии. Дон повелительно сказал: «Фрэнк, ты же знаешь, что нам нужно, да?» Фрэнк враждебно ответил: «Нет, Дон. Что тебе нужно?» Я думал про себя: «О, Господи. я считал, что эти ребята друзья детства.» Дон сказал: «Гэри», и я вступил со своей речью: «Фрэнк, мы пытались связаться с твоим менеджером — он обещал, что мы сможем получить те вещи, на которые ты владеешь правом, чтобы использовать их в пластинке, которую мы делаем для Virgin.»

«Фрэнк сказал: «Ну да. Я слышал об этом. но я передумал. Если хотите, купите у меня все мастер-ленты; иначе мне нет

смысла разбивать эту подборку. В Бифхарт-лэнде она не будет иметь особой ценности.»»[341]

Это ироничное отношение Заппы к последователям Ван Влита и его музыки было принято, само собой, не очень хорошо. У Ван Влита разгорелись воспоминания о том, как десять лет назад к нему якобы относились как к «уродцу». Заппу вся эта конфронтация явно смущала, но он держался до конца, разрешив использовать лишь песню, которую они записали вместе — "Do You Want A Pepsi?", где Ван Влит пел под музыку Заппы. В результате из оскорбления вырос причудливый и неприятный сценарий: Лукас и Заппа спорили, а Ван Влит начал напевать текст к "There Ain't No Santa Claus On The Evenin' Stage" — его фаталистические упоминания о мрачной стороне шоу-бизнеса были совершенно ясны. После обмена саркастическими прощаниями они вдвоём вернулись к своей машине. Ван Влита порадовали попытки Лукаса уладить ситуацию — он заметил, что Заппа даже не смог взглянуть ему в глаза.

Нельзя сказать, что этот «обмен любезностями» имел какие-то хорошие последствия в долгосрочной перспективе. Вражда между Заппой и Ван Влитом вновь разгорелась вовсю. Ван Влит был высокого мнения о музыкальных способностях Руфи Андервуд, но через несколько месяцев после вышеописанного столкновения он высказал своё мнение о её пребывании в Матерях в интервью Кристин МакКенна из New Musical Express. Теперь ему было трудно смотреть на Заппу по-прежнему: «Она была в одной жуткой группе. Её использовали в качестве какого-то орнамента на чепчике — и вы знаете, о ком я. О парне, который выглядит, как ножка мухи — о Заппе. По крутости он не дотягивает до уровня обычного придурка.»[342]

Для подготовки к записи альбома была снята студия The Stone Fox — там две недели должны были проходить интенсивные репетиции. Студия была расположена рядом с Amigo Studios, где в следующем месяце и произошла запись *Ice Cream For Crow* — в той же самой студии (хотя в другом помещении) десять лет назад записывался *Clear Spot.* Денни Уолли не виделся с Ван Влитом с тех пор, как его изгнали из группы, и он решил зайти и поздороваться. Ван Влит уже выработал новую манеру разряжать любые потенциальные неловкости, могущие возникнуть при встрече старых друзей. «Дон начал что-то типа «Э, приятель, где ты пропадал?»», — вспоминает Уолли. «Как будто он ничего и не знал о том, что я уже не играю в группе. «Значит, группа выгнала меня, а ты ничего не знал, и вместо того, чтобы выяснить, в чём дело, решил не спрашивать?» А он: «Ну, парень, я не знал — мне же нужно было что-то делать. Тебя не было — мне пришлось

взять другого гитариста.»»

Потенциальной проблемой при записи пластинки была 15-минутная «дыра», но Ван Влит выдал новый стоящий товар. У него было несколько отложенных замыслов, в том числе "The Witch Doctor Life" — пьеса, берущая начало ещё на записи *Brown Wrapper* в 1967 г. Вечером в тот день, когда произошёл инцидент с Заппой, он вернулся в репетиционную студию и сразу же принялся за работу. Подкрепившись несколькими дозами марихуаны, он спонтанно сочинил всю музыку для завершающей альбом вещи "Skeleton Makes Good", дав указания гитаристам и напев партии Снайдера. В этой песне — одной из любимых бифхартовских вещей Теппера — его гитара сплетается с лукасовской National Steel Duolian. Это один из «гвоздей» альбома, записанный всего неделю спустя. Скорость сочинения и исполнения этой вещи придают ей то, что Снайдер называет «неким сварливым очарованием, которое было бы уничтожено месяцами репетиций». То же самое можно сказать и о "Cardboard Cutout Sundown", вещи, сделанной на скорую руку на основе сухой фортепьянной пьесы "Oat Hate".

Плёнки с записями репетиций для альбома многое проясняют для стороннего наблюдателя. Один инцидент даёт хорошее представление о неугомонном творческом порыве Ван Влита. Снайдер говорит о своей «лёгкой нарколепсии» и об опасности заснуть, ведя машину, причём во время всех этих объяснений доходит чуть не до истерики. Ван Влит говорит: «Это так по-детски. Ты должен передать всё это на басу, когда мы будем делать альбом… *Именно этого* я и хочу от баса — играй свои партии так, как я написал, но вот с этим чувством.»

Две недели — не очень большой срок для того, чтобы полностью отрепетировать новый альбом. Несколько вещей были разучены со старых записей, но некоторые из новых песен на *Ice Cream For Crow* по уровню сложности не уступали ничему, что Ван Влит сочинил до того. Некоторые партии «переводились» способом, который ещё никогда не встречался Мартинесу в его прежних группах. Он знал много старой музыки Ван Влита — это было полезно, потому что ему, как и его предшественникам временами приходилось играть барабанные партии так, как они были когда-то записаны. Ван Влита всё больше интересовали «найденные» звуки как материал для выработки музыкальных идей, и описания того, что он хочет, начинали звучать как вербальный эквивалент фрагмента написанной партитуры. Мартинес: «Иногда эти описания были уморительны, совсем как его стихи: «Сделай так, как будто Фред Астер болтает ногами на чайной чашке»; «как пульки из детского пистолета на тарелке»;

«как будто младенцы летят над горами» и тому подобное. Нужно, кстати, отдать должное мне и многим другим музыкантам. Время от времени от меня требовалось сделать что-то вроде, так сказать, творческой интерпретации, потому что я не мог сообразить, что он хочет услышать.

«Один раз в конце репетиции он дал мне кассету и сказал: «Клифф, возьми её с собой и выучи этот ритм.» А там было записано вот что: похоже, что это они с Джен на кухне разговаривают и моют посуду, а микрофон размещён рядом со струёй воды. 90 процентов звука — это плеск воды, но на заднем плане слышен стук кастрюль и сковородок, так что там есть перкуссивная деятельность, но я никогда не назвал бы это ритмом. И запись была очень длинная — на целую сторону кассеты.

«Я попытался представить себе что-нибудь ещё из Бифхарта, что немного напомнило бы мне то, что я слышал на этой плёнке. На следующий день я пришёл на репетицию и Дон сказал что-то типа: «Вот-вот, парень, ты знал, что я хотел именно это, как раз этот ритм.» А потом Джефф [Морис] Теппер, который был в группе как бы старший — он был чем-то вроде музыкального режиссёра и «переводчика» — сказал: «Но, Дон, я не слышу воду. Где вода?» И Дон говорит мне: «Он прав — где вода?»»

Мартинес время от времени играл с Ван Влитом дуэты, закладывая ритм, на фоне которого у того могли бы рождаться какие-нибудь модуляции и акценты. Мартинес считает, что Ван Влит был «довольно интересным барабанщиком». И мощным. Он продолжает: «У меня пять лет был такой стальной каубелл — из очень тяжёлой стали, твёрдый как скала. По нему можно было бы пробежать, и он не сдвинулся бы с места. Дон играл на нём что-то около десяти минут и погнул его. Это было просто дико — было такое впечатление, что тут дело не только в силе удара. Я смотрел на свой каубелл и не мог в это поверить.»

Репетиции были вовсе не лёгкие — участники группы всячески старались не оказаться «в бочке», то есть не стать козлом отпущения, плохим парнем на сегодня. Как только музыканты оказывались в группе, их отношения с лидером неизбежно становились более враждебными. Мартинес считает, что во всём этом был определённый метод. Ван Влит чувствовал момент, когда музыкант успокаивался, и намеренно добавлял трудностей, чтобы заставить его играть более агрессивно. Музыка должна была иметь подрывной характер, и ему хотелось, чтобы музыканты прочувствовали это — например, как во время записи "The Best Batch Yet". При записи "Skeleton Makes Good" Ван Влиту была нужна ещё большая агрессия, и он дубль за дублем давал

Мартинесу указания всё сильнее бить по колокольчику пожарной тревоги, закреплённому на тарелочной стойке.

«От этого вибрировала вся рука, и бить по нему было совершенно неприятно. Я играл очень зло и так тяжело, как только мог, самыми большими из существующих палочек — модель "3S" [сверхдлинные тяжёлые палочки, используемые барабанщиками на парадах]. И в конце концов я ударил так сильно, что палка сломалась пополам и попала мне под глаз, сорвав кожу. Пошла кровь. А он выходит из будки управления и начинает: «Парень, моя музыка не стоит твоего глаза. Почему ты не надел тёмные очки, которые я дал тебе?»

С точки зрения слушателя, это хорошо, что Заппа оказался столь несговорчив. *Bat Chain Puller* до сих пор остаётся неизданным, и это очевидная потеря для обитателей «Бифхарт-лэнда». Однако обсуждавшееся включение в новый альбом некоторых его вещей придало бы альбому шизоидное «раздвоение». Сейчас совершенно невозможно понять, каким образом альбом в его предполагаемом виде мог бы стать связным произведением. Материал происходил из двух разных эпох, он был записан в двух студийных звучаниях и в двух практически разных составах. Основная причина попыток «спасти» старые вещи состояла в простой экономии. Ван Влит считал, что бюджет, предложенный ему Virgin, был недостаточен, и в этом отношении был прав — затянувшееся микширование привело к превышению бюджета на 15–20 тысяч долларов. Компания примирилась с этим, но, разумеется, не была обрадована.

Сочетание бюджета Virgin и непреклонности Ван Влита лишило мир записанной подборки его поэзии. В начале 80-х Virgin продвигали свою линию "Twofer" — т. е. ты мог купить альбом, например, XTC, и за ту же цену получить вместе с ним его даб- или перемикшированную версию. Они надеялись, что Ван Влит возьмёт наживку, и сообщили ему, что если бы он включил в альбом бесплатную пластинку с поэзией, продажи возросли бы на 10 тысяч экземпляров. На него эта идея не произвела впечатления. Вспоминает Лукас: «Дон взял трубку и сказал этому парню: «Как вы, сэр, смеете думать, что с вашим вонючим бюджетиком сможете заставить меня за просто так отдать вам мою поэзию? Забудьте. Но можете мне заплатить.» Лукас также подтверждает, что у Ван Влита в его трейлере лежало без движения огромное количество материала — в том числе предполагаемый литературный сборник, озаглавленный *Неудача в песке.*

Итак, с альбомом поэзии ничего не получилось, и *Ice Cream For Crow,* вышедший в сентябре 1982 г., оказался лебединой

песней Капитана Бифхарта и Волшебного Ансамбля. Заглавная вещь представляет собой очередной дубль архетипичного буги на тему «поезд-всё-мчался». Тут оно становится каркасом безумного ритуального танца, основанного (как и предполагает название) на противопоставлении чёрного и белого. Гитарная линия происходит из песни "Drink Paint Run Run" (сеансы записи 1971 г. для *The Spotlight Kid),* а некоторые стихотворные идеи взяты из ещё одной песни того периода — "Two Rips In A Haystack". Мартинес мощно включается в буги-ритм, выливающийся изобилием разных восхитительных модуляций — удары по уже зазубренному каубеллу, громкие сжатые дроби, том-томные вставки и грохот китайских тарелок. Гитары кружатся друг вокруг друга, временами разражаясь птичьими визгами.

Стихи песни можно считать предвестием некоторых картин Ван Влита из серии «Ворона». Картина 1990 г. «Крест, проткнувший тень вороны, № 2» вызывает в воображении множественные тени, отбрасываемые этими огромными птицами на выжженную солнцем пустынную местность, создавая идеальное визуальное сочетание с текстом песни, полным описаний и словесных игр на тему палящей дневной жары и страшно холодных ночей в Мохавской Пустыне. ««Такая жара, похоже, что у тебя, ворона, три клюва» — мне это показалось такой чушью», — говорит Теппер. «Сейчас я понимаю. Мне кажется, что это уморительное место, что-то вроде Джимми Дюранта или чего-то в этом роде. Вот такая крутизна. Он, бывало, говорил мне: «Парень, это так круто, что ты этого даже понять не можешь.»»

"The Host The Ghost The Most Holy-O" — это неожиданное добавление к ван-влитовскому канону. В этой песне он выражает свои мысли по поводу состояния, в котором находится сценическое искусство в мире, и вступает в вечную схватку между добром и злом. Отказавшись от билли-грэмовского стиля обращения с кафедры, он использует образ Иисуса в качестве центральной точки при рассмотрении негуманного отношения человека к человеку.

Правда, его взгляды на религию были далеки от ортодоксальных. «Ничего не имею против религии, если только она не становится слишком живой», — скажет он через несколько лет. «Люди верят в Библию и всю эту чепуху влажных простыней, но меня это не убеждает. Мне кажется, что я попал сюда благодаря совершенно бездумной жаркой ночи между простынями. Мир — это чистая биология, и мы просто обманываем себя всеми этими духовными понятиями.»[343]

Музыка тут напоминает зловещий колокольный звон. Лукас

вспоминает, что его гитарная линия представляла собой транскрипцию саксофонного соло Ван Влита из песни "Wild Life" с *Trout Mask Replica.* Теппер и Лукас, «Еврейская Гитарная Армия», исполняют также подпевки. Лукас: «Это было всё равно что заставить нас есть свинину!» Прекрасно понимая иронический подтекст ситуации, Ван Влит шутил: «Некоторые думают, что клёво иметь в группе чёрных, а у меня евреи. Они знают всё о страданиях.»

Инструментал "Semi-Multicoloured Caucasian" в смысле заголовка есть парафраз одной из наиболее повторяемых цитат из Ван Влита: «Все цветные, иначе вы не смогли бы никого увидеть». Музыка восходит к эпохе *The Spotlight Kid* и имеет танцевальный ритм, как "Suction Prints", правда, она медленнее и более мелодична. Гитарные линии Теппера и Лукаса прекрасно сплетаются со звучащей на переднем плане слайд-гитарой. Басовые порции Снайдера как бы обставляют флажками барабаны Мартинеса, и ритм-секция полиритмически движется вперёд. Ван Влит решил изменить выученный группой вариант, потому что ему показалось, что будет хорошо начать пьесу с фальстарта. Перед тем, как группа должна была отправиться в студию для записи, была сделана эталонная плёнка, и Ван Влит взял её, чтобы поставить Джен. Её ужаснуло то, как он испортил одну из её любимых вещей. Он вернулся к группе с извинениями, сказал, что не знает, что ему взбрело в голову, и попросил вернуть всё назад, к первоначальной аранжировке.

Если рассуждать гипотетически, следующая вещь, "Hey, Garland, I Dig Your Tweed Coat", должна была стать классической. В ней сочетаются поразительное стихотворение — восходящее по крайней мере к началу 70-х — и аккомпанемент, бьющийся, как осьминог, которого затаскивают на палубу судна. Музыка была собрана быстро — Теппер сыграл транскрипцию одного из саксофонных соло с *Trout Mask Replica,* а партии остальных музыкантов были разработаны прямо во время записи. Структура вещи была сформулирована спонтанно, но музыканты с головой бросились в этот водоворот.

В своей рецензии в New Musical Express Ричард Кук посчитал, что «[в этой вещи] партии вслепую идут своими путями, и между двумя уровнями интенсивной деятельности нет никакого моста.»[344] Ван-влитовский стиль полупения-полудекламации под аккомпанемент тематически абстрактной музыки всегда требовал смелости, интуитивного прыжка в пустоту. Это был фокус, который, как теперь уже можно было ожидать, должен был хорошо ему удаться, но коренное различие в данном случае состоит в том, что здесь он звучит значительно менее уверенно.

Стихи представляют собой свободный поток сознания, в котором образы льются рекой. Аплодирующие в машине «горячие силуэты» подобны персонажам, дающим своё одобрение песне, в которой заключены они сами — они как будто смотрят какой-то дикий, раскованный фильм, полный неистовой деятельности таких существ, как «резиновый индюк», «ёрзающая свинья» и вновь появляющаяся тут Пена. Всё это происходит под «красными щитовидными закатами». Когда «радужный бабуин съедает каждой ложкой по пятнадцать рыбьих глаз», это вызывает в воображении (скорее всего бессознательную) ассоциацию со стихотворением Федерико Гарсиа Лорки «Король Гарлема»:

Ложкой
Он выскреб крокодильи глаза
И похлопал по обезьяньим задницам.
Ложкой.

Музыка на "Hey, Garland" столь же экстремальна (или «чиста»), как что угодно с *Trout Mask Replica;* в сочетании с тогдашними стихами эта вещь вполне могла бы происходить с того альбома. Грубые миксы подчёркивают на заднем плане борьбу Ван Влита со своим саксофоном. Этот инструмент был выброшен в окончательном альбомном варианте, но на "Light Reflected Off The Oceands [sic] Of The Moon", обратной стороне сорокапятки "Ice Cream For Crow", удалён вокал, а саксофон вновь занял своё место.

Даже по сравнению с другими гитарными инструменталами Ван Влита, "Evening Bell" предъявляет к исполнителю устрашающие требования. Хотя он исполнен с проворством и изяществом таких вещей, как "Flavor Bud Living" и "Peon", он более запутан и сложен, чем любая из них. В ритмическом отношении, его неповторяющаяся, постоянно текущая природа аналогична фрагменту песни жаворонка, хотя медоточивость тут заменена резкостью. Задача выучить эту вещь была поставлена перед Лукасом. Он так описывает этот кропотливый процесс: «На то, чтобы разучить "Evening Bell", ушло около шести недель. Он прислал мне кассету с записью его исполнения этой пьесы на пианино; я должен был выучить её на гитаре. Я старался, как мог; сделал всё на слух, шаг за шагом. Каждый день я старался запомнить пять секунд музыки и как можно лучше подобрать ноты на гитаре, чтобы он потом придал вещи окончательную форму и сказал: «Да, это хорошо» или «Ты должен как-то иначе взяться за это». И потом, когда я закончил то, что показалось мне завершённой пьесой и гордо отослал ему, он сказал: «Да, это очень хорошо, но это только половина.» Я спросил: «Что ты хочешь сказать?» Он ответил: «Посылаю тебе другую пьесу,

приклей эту музыку туда, где кончается та другая.» Я выучил вторую половину тем же самым дискретным способом, но меня просто вымотали попытки соединить их воедино. Я много узнал о том, как действует память, стараясь как-то замазать «трещину» в этой пьесе.»

"Cardboard Cutout Sundown" построен на ещё одной конвульсивной инструментальной пьесе в различных (но сплетающихся вместе) размерах. Стихи, декламируемые Ван Влитом «обработанным пескоструйкой» голосом, воспринимаются как наложение кадров из фильмов *Как был покорён запад* и *Пылающие сёдла* — фальшивые декорации городов Запада и стоп-кадры пустынь и кактусов, перемежающиеся видами несущихся мимо прерий. Юмористическое настроение стихов уравновешивается агрессивной энергией игры группы.

После окончания декламации группа неровным шагом проходит через несколько старт-стопных пассажей, записанных по сигналам Ван Влита в реальном времени. В это время Лукас играет свою гитарную пьесу "Oat Hate" — от начала до конца. Это могло бы быть идеальным рецептом неудачи, но острая интуиция Ван Влита позволила ему объединить трио и соло в одном спонтанно исполненном целом, и во второй половине песни ансамбль внезапно оказывается играющим унисонные пассажи. Без сомнения, тут не обошлось без элементов случайности и совпадений, но им также нашлось место, и как бы странно не выглядели подобные методы, важно то, что они подействовали.

Вещь "Little Scratch", выброшенная сначала из *The Spotlight Kid,* а потом из *Clear Spot,* возникает на альбоме под названием "The Past Sure Is Tense" и, по сравнению с предшественниками, в более жёсткой версии. Ван Влит в своём высоком восклицательном регистре представляет нам целую гамму каламбуров, построенных на заглавии песни. Астматический визг губной гармошки ведёт мелодию, Ван Влит одновременно поёт скэтом, а грязные искажённые гитары перед затиханием намертво цепляются к главному риффу.

Название "Ink Mathematics" вызывает множество ассоциаций. Ван Влит как-то заявил о том, что одобряет бизнес, потому что это «хорошая математика»; его издательская компания называлась "Singing Ink Music"; кроме того, нотная запись представлялась ему «чёрными муравьями, ползущими по белой бумаге». Его словесные игры тут заходят в новую область, зачастую представляя собой полностью выдуманные слова, типа "Branium domics" — он играет с языком, пытаясь описать эти математические головоломки. Песня звучит разболтанным роком, несвязные моменты выглядят мрачно и разбито, в то время как

вокал что есть силы цепляется за музыку.

Песня "The Witch Doctor Life" долгое время находилась в незавершённом состоянии; Ван Влит то начинал, то бросал её на протяжении пятнадцати лет. Наконец всё получилось. Восхитительное блюзовое синкопирование с пунктуацией маримбы Снайдера обрамляет собой историю о разбрасывании костей с целью ворожбы; по словам Ван Влита, «эти кости поют о тишине».

Мартинес: «Мы пошли в 7-Eleven купить что-нибудь поесть, и вот мы приходим с сумками, полными картофельных чипсов, арахиса и безалкогольных напитков, и Дон начинает: «Включайте запись. У меня получилось. У меня получилась партия для "Witch Doctor Life".» Он подходит к микрофону, у него в руках две магазинные сумки, и начинает раскачивать их туда-сюда. Они трутся об его бёдра — фшш, фшш, фшш, фшш — и он начинает свистеть под этот аккомпанемент. Это было здорово — классическая бифхартовская мелодия. Потом глухой стук. Одна из сумок выскользнула у него из рук, он уронил её. Он вскипает и говорит: «Блядь. Я всё испортил.» Лукас помнит указания Ван Влита по поводу одной скрипучей гитарной линии. Он должен был представить себя убийцей, пишушим помадой на зеркале: «Остановите меня, пока я ещё кого-нибудь не убил.»»

Стихотворение ""81" Poop Hatch" представляет собой запись, один к одному взятую из *Bat Chain Puller*. Хотя у Ван Влита не было мастер-лент альбома, у него был экземпляр на четвертьдюймовом аварийном мастере — отсюда и лёгкое ухудшение качества звучания — который и пошёл в дело. Таким образом были достигнуты две цели. Прежде всего, он, ко всеобщему удивлению, согласился, что не может тут ничего улучшить, а кроме того, это было как бы «однопальцевым салютом» Заппе.

Ричард Кук в своей прохладной рецензии на альбом в New Musical Express написал, что эта декламация «звучит так, как будто её произносит человек, которого внезапно пробудили от послеобеденного сна».[345] Однако, гораздо более неутешительное впечатление производит переработка вещи "The Thousandth And Tenth Day Of The Human Totem Pole" из *Bat Chain Puller*. Здесь многократно наложенные саксофоны и «бутафорский горн» Ван Влита пачкают её какофонией, звучащей, во-первых, неубедительно, во-вторых — чересчур громко.

Эта вещь была перезаписана в один из последних дней записи *Doc,* с Джоном Френчем на гитаре и Робертом Уильямсом на барабанах. Покинув группу, они утратили расположение Ван Влита, и он стёр то, что они записали. Впоследствии барабанная

партия была точно воспроизведена Мартинесом, а гитара Теппера и клавиши Фельдмана остались в неприкосновенности. Теппер даёт такую оценку всему этому: «Боже мой, это был какой-то ужас. Оригинал был действительно хорош, а перезапись — полное дерьмо. Это была одна из моих первых пьес, я потратил месяцы на ей разучивание и по-настоящему увлёкся ею. Представьте себе важность того момента, когда всё это соединилось вместе и в результате получилось зверски красиво. А потом, через пять лет, тебе говорят: «Повторите эту пьесу и сыграйте её заново» — понятно, тут уже ничего не получится. Это выглядело огромной пустой тратой времени, и [я думал]: почему бы нам не заняться чем-нибудь другим?»

"Skeleton Makes Good" завершает альбом на суровой ноте. Снайдер выдвинул идею использовать чудовищный фузз-бас, подобный тому, что звучит на "Diddy Wah Diddy". Здесь он звучит даже ещё более мерзко, сталкиваясь с причитающими гитарными линиями в бьющихся в судорогах музыкальных узорах, создающих самый резкий из всех музыкальных моментов Волшебного Ансамбля. Главный герой песни застрял в гипнотическом ландшафте, угрожающем перерасти в полномасштабный кошмар. Ван Влит в шутку называл свой музыкальный стиль «аван-тангентом», тем самым как бы отвечая на идею гармолодики Орнетта Коулмена; но для описания происходящего в этой вещи это идеальное название. Теппер: «Мне казалось, что "Skeleton Makes Good" — поразительная вещь; Гэри играет на одном Нэйшнл-Стил-Дуолиане[346], я — на другом. Эта песня звучала здорово, у неё было отличное настроение.» Песня и альбом кончаются ударом Ван Влита по своим китайским гонгам.

Он заявил: «Это лучший когда-либо сделанный мной альбом.» Но группа, выложившаяся до конца в стремительном графике репетиций и записи, опять была несколько разочарована вялостью звучания. Ван Влит и звукорежиссёр Фил Браун поссорились из-за кое-каких вопросов студийной записи. У Брауна были мысли улучшить звук — например, при помощи пространственного размещения микрофонов, для получения «соборного» звучания по образцу "Evening Bell". Ван Влиту эта идея совсем не понравилась — он считал это очередной большой ложкой густого сиропа, который собираются вылить на его двухмерную картину. В конце концов его суровая эстетика победила.

Rolling Stone дал альбому высокую оценку в четыре балла; он и вообще был хорошо принят, но без общего тяготения к превосходным степеням, которым сопровождался выход *Doc'* а. Дэвид Фрике, обозревая альбом в журнале Musician, заметил, что это «одухотворённый преемник таких альбомов, как *Shiny Beast* и

Doc At The Radar Station в общем ряду растущих из *Trout Mask Replica* экспериментов, притом с некоторыми смелыми отличительными чертами.»[347] Эдвин Паунси писал в Sounds, что «в общем, тут мало сюрпризов», но хвалил стихотворные способности Ван Влита. «Истинный словесный гурман, он смакует звуки, создаваемые этими строчками в его глотке и пережёвывает их, после чего выпускает на волю в карикатурном потоке а-ля Фляйшер, и они сплетаются легко и свободно.»[348]

Ice Cream For Crow — это отличный альбом, в котором содержатся кое-какие лучшие моменты Капитана Бифхарта и Волшебного Ансамбля. Но, учитывая, что самые оригинальные и живые вещи — новые, в конце концов чувствуешь разочарование оттого, что он предпочёл залезть в свой мешок и вытащить оттуда, например, тусклый вариант "Totem Pole", в то время как его муза была в такой же хорошей форме, как всегда. Так и кажется, что альбом — это лишь предвестник нового курса, которому уже не суждено было осуществиться. Чувствуется, что в альбоме *чего-то* недостаёт. Снайдер: «Большинство материала для *Ice Cream For Crow* было подобрано в разных уголках его карьеры — невыпущенные и/или недоделанные идеи, которые он хотел связать раз и навсегда; если не для потомства, то для завершения некой личностной структуры.»

Мартинес смотрит на всё это следующим образом: «Если бы мы могли больше быть вместе, съездить на гастроли, сделать ещё один альбом, то это было бы здорово, но в создавшихся обстоятельствах мы оказались друг для друга незнакомцами; кроме того, всё нужно было сделать за четыре недели, а для музыки Бифхарта это очень быстро.»

НА ВЫХОД, СПАСАЯСЬ ОТ ГИГАНТСКОГО МЕХАНИЧЕСКОГО МЕДВЕДЯ

Понимаете, у меня никогда не было желания общаться со слушателями музыки, так почему же я этим занимался? Весь этот процесс был для меня пыткой

Дон Ван Влит — интервью Кристин МакКенна, New Musical Express, 9 августа 1986.

В: Вам нравится быть на сцене?

ДВВ: Да, нравилось, нравилось, когда я был там.

В: Вы собираетесь сейчас ехать на гастроли?

ДВВ: Нет, нет. Вот как раз поэтому я сделал это видео, потому что мне больше нравится рисовать…

Любительское видео, 1983.

Ван-влитовские оценки впечатления от живых выступлений менялись от боли до удовольствия — в зависимости от его настроения в момент разговора. Но теперь весь этот процесс его уже утомил, и когда была запланирована серия из пяти концертов для раскрутки *Ice Cream For Crow,* он «вышел из боя» ещё до того, как были достигнуты окончательные договорённости. Выступление в клубе The Golden Bear в Хантингтон-Бич в феврале предыдущего года так и осталось последним концертом Капитана Бифхарта и Волшебного Ансамбля. Сама идея гастролей теперь стала для него анафемой — он отверг мысль о том, чтобы снова начать рыться в своей «блевотине». Ещё до записи альбома Ван Влит (хотя и неохотно) согласился сделать видеоклип для сорокапятки "Ice Cream For Crow" и, таким образом, возможно, дать своей карьере новый старт. В начале 80-х MTV постоянно набирало популярность, и видеоклипы становились не столько роскошью, сколько необходимым условием любого крупного

лейбла. К тому же, раз не предвиделось никакой живой работы, требовался некий альтернативный способ рекламы альбома — иначе он мог просто исчезнуть без следа.

Приняв эту идею, Ван Влит начал выдвигать визуальные концепции. Он уже сделал набросок телевизионного коммерческого ролика: он должен был ехать в своём «Вольво», а рядом должна была лететь птичка, старающаяся привлечь его внимание. Когда он бы опустил стекло, птичка должна была сказать: «Не покупайте *Мороженое Вороне».* К сожалению, этот «психологический этюд наоборот» остался нереализованным.

Во время записи альбома как-то раз кто-то не выключил магнитофон, и на плёнке остались объяснения Ван Влитом своих идей группе (на фоне грубого микса заглавной вещи): «Гэри [Лукас] в красной ковбойской шляпе. Спускаются верёвочки, он в красной ковбойской шляпе играет свою партию. Потом сбоку выходит Джефф [Морис Теппер] и уходит из кадра, играя свою партию. У нас будет отличный вход и выход. А потом шляпа — ффф! — слетает с его головы. Верёвки. Верёвки. *Белая* нитка.

«Также я хочу, чтобы мистер Мартинес сделал это [смех на заднем плане], большой спагетти-узел. Передник слетает — вот так, видны высоко поднятые голые локти, как оголённые птичьи крылья с обоих сторон — он выходит и входит, и шляпа слетает — ффф! А ты [Снайдеру] исполнишь вызывающий танец — с новой причёской. Потому что эта меня выводит из себя. Нельзя быть в клипе с такими волосами. Ты что — хочешь, чтобы я вернул обратно символ мира?»

Эти провокационные наброски были очень далеки от мрачного, клаустрофобного ролика для *Lick My Decals Off, Baby*. Клип был снят за два дня в начале августа 1982 г. в Мохавской пустыне; оператором был Даниэл Перл, работавший также на *Техасской Резне Бензопилой,* а обязанности режиссёра и продюсера выполнялись Ван Влитом и Кеном Шрайбером из CBS Creative Services. На съёмках Ван Влит спросил Шрайбера, сколько будет стоить заставить линии электропередач ходить? Но учитывая бюджет в 7000 долларов, разделённый между Virgin и Epic (это была маленькая сумма даже для того времени), удивительно, что они вообще что-то сняли. В работу пошли все возможные благоприятные обстоятельства — в том числе несколько людей, согласившихся работать бесплатно. И хотя монтаж происходил в высококлассной студии, он делался тайком во время простоев.

Несколько более осуществимой идеей была следующая: снять Волшебный Ансамбль за игрой на фоне коробок птичьего корма Hartz Mountain. На Рика Снайдера были возложены обязанности менеджера по бутафории, и он отправился в магазин за

покупками. Однако, не имея достаточно денег для создания целой стены, он вернулся с шестью коробками. Если знаешь, куда смотреть, их можно разглядеть позади группы в нескольких кадрах, но вообще эффект получился значительно слабее даже «Стоунхенджа» Spinal Tap. Снайдер: «Единственный раз, когда их вообще можно заметить — это когда Джефф берёт одну из коробок в зубы, играя на своей Mello-bar-гитаре. Дон в этом клипе настолько затемнил свои ассоциации, что они стали эквивалентом «внутренней информации», если не «внутренних шуток». Многое осталось на полу монтажной, в том числе (но не только) иглу из папье-маше, вокруг которого я танцевал, а также несколько маленьких пластиковых паучков, вылетавших из барабанов Клиффа во время игры.»

Снимать клип в пустыне было трудно; Ван Влит впоследствии утверждал, что температура достигала 114 градусов по Фаренгейту. Страдая (по собственному признанию) «фотофобией», он нашёл весь этот процесс очень неприятным. На вступительной строчке — «Так жарко» — он вытирает лоб салфеткой Kleenex, взятой с пенопластового валуна, и бросает её в сторону. Вскоре за столбами электропередачи мы видим перекати-поле, захватывающее её с собой вместе с разными прочими бумажками и обломками. Красная ковбойская шляпа слетает с головы Лукаса, а группа, как и требовал Ван Влит, танцует на пыльной дороге подобно марионеткам, как будто их дёргают за белые (хотя и невидимые) нитки. Эти сцены перемежаются чёрно-белыми ночными съёмками группы, играющей на фоне нависающих скал под полной луной, что подчёркивает образный ряд «чёрное/белое/ночь/день» этой песни. В это визуальное повествование вставлены краткие кадры, на которых музыканты держат кое-какие картины Ван Влита — и это, к несчастью для них, указывает путь, по которому теперь устремлялась его карьера.

В соответствии с преобладающей в клипе атмосферой абсурдистского юмора, Ван Влит выступает в роли добродушного пустынного шамана — он жестикулирует и озорно ухмыляется. Движения его губ слегка отстают от музыки, но на постоянную величину. При помощи фонограммы съёмку и звуковую дорожку было легко совместить, однако это создало впечатление, что вся группа играет слегка не в такт. Мартинесу также показалось неприятным что-то изображать под музыку, доносящуюся из маленьких колонок на съёмочной площадке. Хотя он горд тем, что снялся в видеоклипе, его разочаровало то, что маленький бюджет неизбежно связал полёт фантазии Ван Влита. «Работа над этим клипом оставила у меня минорные впечатления; мне

показалось, что это шаг вниз», — говорит он, — «потому что у меня было настроение сделать что-нибудь столь же дикое и столь же художественное, как музыка — а в результате получилось, в общем-то, обычное выступление.»

В клипе нет совершенно ничего новаторского, но отсутствие новизны компенсируется юмором и эксцентричным очарованием — он был очень далёк от нарциссистских упражнений в самовозвеличивании, которыми увлекались надутые группы милых мальчиков той эпохи. В следующем году он был сочтён достойным присоединиться к ролику *Decals* в постоянной коллекции Нью-Йоркского Музея Современного Искусства. Однако — и это было в тот момент более важно — он был отвергнут MTV. Гленн О'Брайен в своей статье в Artforum дал ему такую оценку: «В 1971-м язык Бифхарта считался непристойным; в 1982-м MTV, должно быть, отвергло его из-за отсутствия в клипе секса или насилия. Высказывалось мнение, что MTV посчитало Ван Влита слишком старым; но для своего возраста (41) он выглядит отлично.»[349] >

Когда Лукас был диск-жокеем на радио в Йеле, убийственная оценка музыки Капитана Бифхарта, данная продюсером станции, состояла в том, что, по его мнению, слушатели будут переключаться на другую станцию, услышав из своих приёмников голос Ван Влита. Это было ещё в начале 70-х, но и спустя десятилетие доминирующая культура не слишком изменилась. Лукас: «Техническая причина [отказа MTV] была такая: «Это не вписывается в наш музыкальный формат.» Я также помню, как ходил по Нью-Йорку с сорокапяткой "Ice Cream For Crow", и ди-джеи отказывались ставить её в клубах. Только что началось движение Новых Романтиков, и всем вполне хватало Haircut 100 и A Flock Of Seagulls. Их реакция была: «О, пожалуйста, убери это» — особенно среди ди-джеев в гей-клубах. Я говорил: «Мне кажется, это подойдёт для хардкор-вечеров», но [они говорили]: «Нет, мы не смогли бы это поставить в эфир.» Полное крушение надежд.»

Ван Влит сказал, что после альбома он хочет год не делать ничего особенного, но Лукас всё же сдвинул его с места, устроив ему выступление на *Шоу Дэвида Леттермана* в октябре 1982 г. Это было (и сейчас остаётся) известное телевизионное ток-шоу — хорошее место для рекламы, если, конечно, уметь справляться с острыми вопросами Леттермана.

Для этого Ван Влиту требовалось лететь в Нью-Йорк. Будучи в городской среде, Ван Влит становился подвержен стимуляторной перегрузке. За два года до этого, занимаясь в Нью-Йорке продвижением *Doc At The Radar Station,* он так объяснил этот

эффект Джону Пиккарелла: «Я не живу в городе, потому что мне не нужны все эти посторонние шумы. То есть, понимаете, я чувствую себя марионеткой… это мои уши. Я развил свои уши, или они сами развились. Посмотрите! Три с половиной дюйма в длину, парень!.. Так что в них попадает много…неприятного.»[350] Соответственно, поход из отеля в студию NBC, который должен был занять пять минут, занял полчаса. «Он постоянно останавливался, изумляясь по любому поводу», — говорит Лукас.

Прибыв в студию, он имел нервный вид, и когда Леттерман спросил, не дать ли ему стакан для воды, которую он принёс с собой в бутылке, Ван Влит ответил замечательно бессвязно: «Нет, но война — это прыщ любимого дракона Папы» (может быть, косвенный намёк на пенис понтифика), а потом пробормотал: «Про что это я?» Однако, когда он освоился в студийной обстановке, его косвенное остроумие стало казаться идеальным дополнением к энергичному формату шоу Леттермана, в котором диалог в любой момент может прерваться музыкальными вставками и паузами для идентификации станции.

Леттерман спросил его, что означает заглавие альбома, на что получил следующий ответ: «Тут всё дело в Рэй Гане. Он прилизывает свои волосы и жонглирует конфетками при помощи лассо. Он плохой актёр. Речь идёт о чёрном и белом. Ворон, ванильное мороженое.» Он также упомянул запрещение на MTV, перевернув их лозунг с ног на голову: «Мне не нужно моё MTV». Лукас: «Он был прекрасен. Он опасался того, что Леттерман покажет своё противное нутро. Но Леттерману кто-то явно сказал: «Лучше окажи этому парню наивысшее уважение, иначе покажешься болваном.» Он был очень мил с Доном, и очень ему понравился.»

Когда Ван Влита опять попросили поучаствовать в этом шоу в июле 1983-го, достать билеты было уже непросто. Он снова был в федоре, и Леттерман спросил его, всегда ли он носит эту шляпу. «Ну, душ я принимаю без неё», — ответил он и, виртуозно выдержав паузу, добавил: «И бреюсь тоже.» Они обсудили детскую художественную стипендию Ван Влита и его утверждение, что он никогда не был в школе, если не считать полдня в детском саду. Он говорил столь уверенно, что даже Леттерман ни на чём его не подловил. Когда его попросили продемонстрировать свой вокальный диапазон, он издал придушенный звук, извинился и сказал, что ему нужно что-нибудь вроде «бонго» для аккомпанемента. Фрагменты этих интервью позже повторялись в подборках лучших мест из шоу Леттермана.

Virgin ничего не имели против очередного альбома, и у Ван Влита были какие-то смутные планы насчёт того, чтобы

продолжать записываться, но в конечном итоге больше ничего не было сделано. Теперь он хотел сосредоточиться на живописи, и понимал, что если он сам и художественный мир собираются воспринимать его искусство серьёзно, ему придётся порвать свои связи с музыкальным бизнесом или смириться с тем, что к нему прилипнет ярлык «рок-звезды-дилетанта». Джен также хорошо это понимала, и сыграла важную роль в его решении обратиться исключительно к живописи. Пока он пребывал в этом неустойчивом состоянии, Virgin вовсю старались поставить его на какую-нибудь другую рекламную платформу, которая могла бы заменить собой гастроли. Они даже пытались уговорить его слетать в Восточную Европу, чтобы принять участие в *Гризли II* — сиквеле безвкусного фильма ужасов о гигантском медведе-убийце.

В фильме Капитан Бифхарт и Волшебный Ансамбль должны были играть на карикатурном рок-фестивале, на который должен был вломиться медведь и устроить там погром. Virgin уверяли Ван Влита, что механическим медведем будут заниматься наилучшие специалисты по спецэффектам, но главным их козырем было то, что фильму будет сопутствовать телешоу *Как Делался «Гризли II»,* в котором Волшебный Ансамбль сыграет пару номеров. Это могло бы быть идеальным фоном для возрождения песни "Wild Life" с *Trout Mask Replica,* в которой главный герой обнаруживает пещеру и уговаривает медведей принять его к себе. Однако Ван Влит счёл, что это будет величайшее убожество, и отказался иметь к этому хоть какое-нибудь отношение.

Карьера Капитана Бифхарта и его разнообразных Волшебных Ансамблей продолжалась более 17-ти лет, но не имела чёткого завершения. Теппер: «Это было не так, что вот — «Бум — сегодня конец группы». После выхода *Ice Cream For Crow* у Дона оставались люди, которые с удовольствием стали бы с ним работать и ездить на гастроли. Мы все не теряли контакта, но он не имел возможности выпускать пластинки и гастролировать, потому что никто не собирался финансировать это — по крайней мере, на серьёзном уровне. Примерно после года попыток что-то слепить, он наконец сдался. Он сказал: «Забудьте, я не хочу этим заниматься, ничего больше не будет. Я теперь собираюсь заниматься рисованием.» Такова была медленная смерть группы.»

Ван Влит продолжал утверждать, что главным фактором в его решении бросить музыку был маленький бюджет, который предлагали ему Virgin. Но очень вероятно, что он был рад найти оправдание своему убывающему энтузиазму. Если бы он согласился продолжать записываться, ему бы пришлось гастролировать, и финансовое вознаграждение не было бы очень

велико. Враждебные экономические факторы всегда плохо влияли на стабильность Волшебного Ансамбля, и таким образом, желание продолжать несмотря ни на что перед лицом постоянной перспективы финансовых невзгод просто испарялось. Ему было за сорок, он устал от музыкального бизнеса и не имел желания копить энергию на очередной раунд уговаривания музыкантов и присмотра за ними — а будучи Капитаном любого состава Волшебного Ансамбля, он сам взвалил на себя эту неизменную обязанность.

«Я всегда говорил ему, что мне кажется, он смог бы заработать больше рисованием, чем музыкой», — говорит Теппер. «А когда он наконец начал этим заниматься, то как-то раз заметил: «Парень, это ты заставил меня сменить карьеру». Разумеется, это решение он принял самостоятельно, но я долгие годы советовал ему посвящать больше времени попыткам продать своё искусство, чем просто сидеть и рисовать в блокнотах.»

Мартинес был в группе совсем недолго, но и он увидел ту самую «надпись на стене»: «Бифхарт любил говорить что-нибудь вроде: «Парень, чего ты хочешь от музыки? Я использую музыку в качестве раздражителя.» Из подобных слов мне стало понятно, что он уходит из музыки. На то, чтобы сделать пластинку, уходили огромные усилия, а мне лично не приходилось испытывать разочарования от того, что я, как мне кажется, делаю этапную работу, получаю критическое признание, но нет ни хороших продаж, ни гастролей. Но мне кажется, что он блестящий американский художник, и, может быть, через 50 лет он будет считаться великим. Быть частью его музыки и смотреть, как пластинки просто идут ко дну, как камни, было душераздирающим впечатлением.»

Снайдер говорил Ван Влиту, что он останется членом Волшебного Ансамбля на всю жизнь; он до сих пор чувствует разочарование от того, что последнему воплощению группы не досталось времени, чтобы реализовать свой потенциал. В то время он испытывал к музыкантам группы высочайшее уважение, и до сих пор уверен, что если бы такие музыкальные ресурсы были правильно использованы, это, вполне вероятно, был бы лучший Волшебный Ансамбль из всех. Теппер был в группе семь лет подряд, и в конце концов почувствовал некое облегчение, когда её деятельность закончилась. Но неофитам было трудно примириться с фактом, что Волшебный Ансамбль — членство в котором было их высшей музыкальной целью — фактически перестал существовать. Лукас прошёл через период «декомпрессии», а Снайдеру было очень нелегко приспособиться к музыкальной жизни, побывав членом своей любимой группы всех

времён. Музыканты время от времени позванивали Ван Влиту, чтобы узнать — может быть, что-то происходит. Иногда звонки оставались без ответа, а иногда ответ был столь смутен, что они начинали понимать, что играть с Ван Влитом им больше не придётся.

Французский поэт Артюр Рембо полностью бросил писать в 1873 г., в 19 лет, после чего стал — в том числе — исследователем и контрабандистом оружия; впоследствии он не проявлял никакого интереса к своей прошлой работе. Отречение Ван Влита от титула Капитана Бифхарта было не столь полным, но до сих пор не было прецедента, чтобы рок-музыкант, преуспевавший в своей творческой области, перешёл в совершенно другое поле деятельности. Многие сгорают дотла, повторяют себя до степени полной бестолковости или, когда вдохновение делает им ручкой и уходит в потайную дверь, пытаются стать актёрами. Взгляды Ван Влита на остальной рок-мир становились всё более уничижительны. В 1982 г. в интервью с Барри Альфонзо он сказал: «Литература ушла гораздо дальше, чем практически любая музыка. Всё, что есть в музыке, содрано откуда-то ещё. За мной нет этой вины — в том, что я делаю, вообще нет вины. Публика любит слушать мёртвый материал. Они слушают одно и то же снова и снова — как аквариумная рыбка, питающаяся собственными экскрементами. Как им это удаётся?»[351]

Но хотя его карьера записывающегося артиста фактически кончилась, он продолжал настаивать на своём привилегированном положении в музыке, пусть даже оно сводилось к одним вызывающим пустым разговорам. «Я всё же хочу продолжать делать пластинки», — сказал он в 1983 г. Тому Помпаселло, правда, тут же признался, что занят живописью. «У меня, как у осла, к хвосту привязана кисть», — сказал он. «Надеюсь, что смогу нарисовать кое-какие забавные вещи. Я добьюсь успеха в Нью-Йорке. Я буду там. Я стопудово буду там. Я посмеюсь над женщинами, красящими себе лица, глядя в отражения картин.» В то время он всё ещё жил в Мохавской пустыне — и объяснил, почему. «Я хочу быть там, где по-настоящему жарко. Ночью там экстремальный холод, днём — экстремальная жара. Я просто хочу быть с музыкантами, и я люблю большие квадраты — они сводят меня с ума, и мне кажется, что я должен рисовать.»[352]

Теппер так охарактеризовал враждебное окружение, в котором Ван Влит решил жить и творить: «Я помню, что Дон все эти годы жил в пустыне, и я никогда этого не понимал. Но в том, чтобы быть художником и при этом быть нищим, что-то есть, и я

не шучу.» Ван Влит признался Леттерману, что ему не нравится жить в пустыне. В то время его вынуждала к этому экономическая необходимость, но, как бы утверждая ту психологическую строгость, в которой он всегда пытался держать Волшебный Ансамбль, он как-то заявил: «Я люблю напряжение. Оно хорошо помогает рисованию.»

В год своей «отставки» он всё ещё чувствовал себя борцом. Лу Статис из журнала Heavy Metal спросил его, осталось ли сейчас какое-то место для авангарда. «Было бы хорошо, если бы осталось место для тех из нас, кто делает точно то, что хочет, потому что я в любом случае собираюсь делать именно это. Всё как в индустрии грамзаписи — положение совершенно безнадёжное. Выбраться из ямы они могут одним-единственным способом — если начнут обращать внимание на настоящих художников.» Хотя он считал, что достиг того, чего собирался достичь, его инновации никогда не получали коммерческого успеха, который, как он думал, они гарантировали. «Я в любом случае играл лишь для немногих людей», — продолжал он. «То есть, всё время, когда я играл, лишь немногие люди — притом совсем не богатые — на самом деле это слушали.»[353] Однако очень легко запутаться в этой остаточной горечи и забыть о том, что вся его музыка выходила на крупных лейблах, и его путь был бы гораздо легче, если бы его карьера не лишалась импульса контрактным хаосом (причём происходившим главным образом по его вине) Семидесятых.

Второе я Ван Влита, имя Капитан Бифхарт, должно было быть уничтожено, пока оно не стало камнем у него на шее. Его артистическое имя совпадало с реальным (только с прибавкой «Ван»), однако его новый путь был, наверное, заложен у него в ДНК. Ещё в 1970-м он говорил Лэнгдону Уиннеру, что происходит от голландского живописца с той же фамилией, современника Рембрандта. Он объяснил, что его предок был исключительно талантлив, но так и не смог ничего закончить, а Рембрандт писал ему так: «Я неплохой художник, но если бы ты только смог собрать всё своё вместе…это было бы что-то!»[354] Хотя этот рассказ заставляет брови подозрительно подниматься, Хендрик Корнелис Ван Влит действительно существовал. Он родился в Дельфте (Голландия) в 1611-м и умер там же в 1675-м. Даже если убрать из вышеприведённой цитаты американское просторечие XX века, кажется не очень вероятным, что Рембрандт мог бы сказать что-то подобное Ван Влиту. Конечно, это технически возможно, поскольку они были современниками, но Ван Влит был вовсе не из «лиги» Рембрандта. То есть он был уважаемым художником, но, уж конечно, не гением. Он был членом

Дельфтской школы (самым известным её представителем был Ян Вермеер) и специализировался на изображениях церквей и других зданий, например, городского здания Оде-Халлес, а также на типичных для фламандцев групповых семейных портретах.

Заново начать карьеру художника могло быть само по себе сопряжено с трудностями, но по счастливой случайности, некоторые «тяжеловесы» на нью-йоркской художественной сцене были и поклонниками музыки Ван Влита, и почитателями его художественного таланта. Лукас всё ещё выступал в роли менеджера Ван Влита, и вовсю старался ввести его в художественный мир. «Юлиан Шнабель связался со мной с целью познакомиться с Доном», — говорит он, — «и сразу же для нас загорелся свет — ну, теперь, мы, наверное, сможем использовать эту связь, чтобы Дон стал серьёзным участником художественных выставок.»

Шнабель был одновременно поклонником Капитана Бифхарта и модным и противоречивым художником. Они познакомились и хорошо сошлись. Шнабель выставлялся в Галерее Мэри Бун, которая в то время занималась самыми «горячими» неоэкспрессионистами. Мужем Мэри Бун был Михаэль Вернер, чья главная галерея находилась в Кёльне, Германия, а на Манхэттене было её отделение. В нью-йоркской квартире Лукаса была устроена встреча Ван Влита с Вернером. На Вернера — также поклонника музыки Ван Влита — произвели впечатление показанные ему работы. Но он также знал, что Ван Влиту придётся всецело сосредоточиться на этом новом творческом курсе; если он хотел быть уважаемым человеком в художественном мире, он должен был быть художником, а не рисующим музыкантом.

Эта встреча привела к самой странной из возможных связей. Среди представляемых Вернером художников был АР Пенк, поклонник Капитана Бифхарта да ещё и барабанщик. Несмотря на взгляды Вернера, начали затеваться какие-то движения относительно того, чтобы Пенк начал играть с Ван Влитом. Лукасу очень не нравилось такое положение дел. Вдобавок ко всему этому, Шнабель тоже захотел сделать с Ван Влитом пластинку. Лукас так вспоминает джем-сейшн дома у Шнабеля:

«Шнабель немного играл на гитаре. У него также была скульптура в нью-йоркской галерее, у которой внутри был колокольчик. Он упрятал её в папье-маше, так что она была похожа на гигантскую какашку, свисающую с потолка. Но если её потрясти, можно было услышать очень тупой стук языка колокольчика, находящегося внутри. Он уговорил меня записать его игру на колокольчике, и я принёс туда магнитофон. Он

сказал: «Сделаем сорокапятку — я буду играть на колокольчике, а моя дочь Лола будет петь. Дон тоже может спеть, а ты — сыграть на гитаре.»»

«Я был совсем не против всего этого, но предупредил его: «Не думаю, что Дон на это пойдёт.» А он сказал: «Позволь мне решать, что я могу, а чего не могу.» Вот как раз тогда я и увидел «надпись на стене» — или рисунок. Я подумал: «Если он больше не записывает пластинок, я рад ввести его в эту художественную среду, но это не для меня.»» Домашние записи с Лукасом и Шнабелем, во время которых Ван Влит пел "Little Tomato", пародируя "Pretty Flamingo" Манфреда Мэнна, лучше не слушать — по всем параметрам.

Все эти симптомы продолжения его музыкальной карьеры в конечном счёте ни к чему не привели. Однако он продолжал записывать свои идеи на переносной кассетный магнитофон. В 1983 г. на плёнку было записано предварительное название альбома — *War Milk,* в сопровождении волнующих фрагментов новых песен, спетых акапелла; они звучали вполне на уровне. Лукас вспоминает ещё один набросок песни — "Stork In Pyjamas" — который как-то ночью Ван Влит насвистел ему по телефону. Кроме того, была песня "Varmint Mart", вдохновлённая его рассказом Ван Влиту об одном особенно вонючем мясном рынке на Тайване.

Этот поток нельзя было совсем отключить. В 1980 г. Курт Лодер из Rolling Stone спросил Ван Влита, откуда берутся все его произведения. Ответ в каком-то смысле объяснял его артистический «выход», «выделительную» символику и пр.: «Наверное, исключительно из мучительного детства. Всё это берётся из моей. иногда это помойка, иногда — нет. Но это никуда не девается. Я только надеюсь, что это не остановится. *И,* я надеюсь, что моя вода не остановится — о, можете себе это представить? Меня больше беспокоит, что вода остановится. Боже упаси — внезапно наступит момент, когда нельзя будет сходить в туалет.»

Что-то накопив, что-то заняв, Ван Влиты собрали достаточную сумму, чтобы построить дом на земле, которую он купил много лет назад в идиллической местности Тринидад-Бей на северном побережье Калифорнии. Как только завершилось строительство, они переехали туда, это было летом 1983-го. Многие участники группы и сотрудники поклялись никому не рассказывать, где он живёт, но в последние годы слово «Тринидад» появлялось в статьях и каталогах, да и сам Ван Влит называл его.

До того, как достичь этого непринуждённого состояния, он

поставил несколько «дымовых завес» для сохранения в тайне места своего уединённого проживания. Например, примерно во время переезда, он сказал Лу Статису, что переезжает из своего трейлера в Ланкастере в Аризону. «Зачем, чёрт возьми?» — спросил Статис. «Там жарче — в Ланкастере недостаточно жарко», — ответил Ван Влит. «Я хочу, чтобы было как можно жарче. Я люблю крайности, а в Аризоне крайности просто *фантастические!*»[355] Для фотофоба, ненавидящего, как он выражался, «тиранию солнца», и чья кожа не очень-то хорошо переносила солнечный свет, это выглядело крайним извращением. Если бы только это было правдой.

В этой дезинформации поучаствовала и подруга Ван Влита Кристин МакКенна — в своей статье в Spin в январе 1988-го она писала, что он живёт в Аризоне. Трудно поверить, что она не знала реальное положение дел. Ван Влит говорил и Леттерману, что уезжает туда, потому что там жарче, но потом признался, что всё выдумал. В его личности (и нельзя сказать, что это уникально) любовь к общению совмещается с глубоким желанием уединения; с годами это желание приобрело первостепенную важность. Оно, несомненно, усугублялось необъявленными визитами поклонников, приезжавших в его трейлер в Ланкастере. Маргинальная или авангардная музыка, особенно когда её украшает безумная «учёность» (как в случае Ван Влита), обычно имеет магнетическую притягательную силу для одержимых и чудаков, вытягивая их из своих щелей и направляя на поиски своего смутного объекта желания. Завязывать долгие разговоры с незнакомцами на улице или в баре может быть забавно, но когда какой-нибудь странник выслеживает тебя и начинает подглядывать в кухонное окно — это может вывести из терпения, и Ван Влит хотел уйти от этого жадного внимания и скрыться в неизвестности.

Ещё в 1972 г. Эйс Фаррен Форд, будучи подростком-энтузиастом, пытался основать фан-клуб Капитана Бифхарта. Хотя в результате телефонных «бомбардировок» он получал от сотрудников Warners множество всякого рекламного материала, в его работе было одно крупное препятствие: равнодушие самого Капитана. Через несколько лет, уже подружившись с Ван Влитом, он вновь поставил вопрос на повестку дня. Форд: «Я сказал: «Да, ты знаешь, что происходит? Что я так и не смог никого заинтересовать этим фан-клубом?» Дон ответил: «Ну да, а разве это не убогая идея? Что ты хотел сделать? Нет ничего более уродливого, чем фан-клуб; на чёрта тебе всё это сдалось?» Он всегда говорил мне, что делает различие между человеком, ценящим его искусство, и просто фанатом. Он сказал: «Ты

понимаешь, что я делаю, а фанату просто кажется, что я «классный»».»

В январе 1984 г. Ван Влит решил, что ему надо записать альбом нового материала, в который вошла бы переработка песни "Hoboism", спонтанно созданной в 1976-м с гитаристом Денни Уолли. Лукас приехал к нему домой, чтобы поработать над его идеями, но он вспоминает, что Ван Влит показался ему «несобранным», и кроме грубых набросков, ничего не было сделано. Будучи там, он заметил у него на кухне в нише какую-то скульптуру — одно из первых творений Ван Влита: «Это было симпатичное маленькое животное, похожее на Шму — персонаж мультфильмов Лил Абнера», — вспоминает Лукас. «Он сказал: «Знаешь, что это такое? Это Румпабип.»» Введя Ван Влита в художественный мир и осознав, что музыки больше не будет (а она для него была основой их рабочих взаимоотношений), Лукас не хотел больше оставаться рядом и играть роль «художественного сутенёра», и в конце концов ушёл. Правда, перестав быть сотрудником Ван Влита, Лукас чувствовал себя не очень уютно, и, подобно Джону Томасу в 1976-м, какое-то время не мог избавиться от его «присутствия».

Когда музыкант перестаёт записывать пластинки, и его продукция обретает завершённость, всякий энтузиаст начнёт интересоваться, нет ли чего-нибудь до сих пор неслышанного. В случае Ван Влита, многие невыпущенные студийные дубли и наброски в конце концов были использованы в последующих пластинках, но многие даже на настоящий момент продолжают пылиться в закромах Warner Brothers. Сам создатель вроде бы доволен количеством своей продукции, но поскольку он столько раз заявлял о том, что у него множество новых песен и стихов (большинство которых так и не увидели света), то даже те фанаты, которые не успокоятся, пока не перевернут последний камень, имеют оправдание своего любопытства. Им обещали много, но они этого так и не получили. В конце концов, он сам инициировал это направление исследований.

Любому человеку, интересующемуся работой Ван Влита, тяжело думать о таких огромных потерях музыки, вызванных долгими перерывами в его музыкальной карьере; не легче и то, что остались невыпущенными его романы и сборники поэзии. Но вообще-то это нормально для артиста, чьи лучшие и искреннейшие произведения тщательно избегали любой сентиментальности, и должны были, как он надеялся, действовать в качестве раздражителей, «как наждачная бумага по креветке». Этот же самый «наждак», повидимому, «истёр» и его самого. В прошлом он делал язвительные замечания по поводу того, что

ему нужна новая форма искусства. Его оценка собственного ухода из музыки была сделана с типично своеобразного ракурса: «Я ушёл в отставку. Я должен был это сделать», — сказал он Джону Йо в 1991 г. «Я стал слишком хорошо играть на дудке и дошёл до точки, когда мне казалось, что я просто сдую свою голову. Так что я начал вторую жизнь.»

Теппер с особенной теплотой вспоминает о некоторых ранних пьесах, которые так и не вышли за пределы репетиций — как он считает, в них содержались некоторые из самых нежных и трогательных музыкальных моментов Ван Влита: это такие вещи, как "Your Love Brought Me To Life" (ещё 1971 года), и более поздние — "Rhino In The Redwoods" и "Child Ecologist". Время, требуемое на доведение до ума его более сложных пьес, вместе с общей потерей движущего импульса его карьеры, привели к тому, что многое так и осталось на «кульмане».

Преданность идее участников поздних составов Волшебного Ансамбля была такова, что даже сейчас многие из них признаются, что были бы готовы к его услугам, если бы ему это понадобилось. Но это самый невероятный из возможных сценариев. Теппер остался близким другом Ван Влита до сего дня, и вспоминает, что интерес к его музыке со стороны третьих лиц продолжался ещё долго уже после его «ухода от дел», но взаимности не было никогда. «Раз в год или два после этого [его ухода] он получал какое-нибудь предложение от какого-нибудь независимого лейбла, но это были маленькие суммы», — говорит Теппер. «Буквально до 1993 года [пять лет тому назад] я часто говорил Дону о том, чтобы он сам сделал пластинку; играл бы на пианино, или бил бутылки с водой, или записывал «дворники» его машины — ну, примерно такие записи, которые он давал группе для разучивания. Просто он один, и больше ничего — чтобы люди услышали, каким образом он работает. Мне кажется, это была бы лучшая, чистейшая пластинка из всех, но он отказался. Он сказал: «Парень, я не смог бы это сделать. Даже с группой никто не хочет это слушать.» Ещё одно предложение пришло от Боно, певца U2. Он написал Ван Влиту письмо с предложением выступить в качестве «поддержки» на предстоящих гастролях, и будто бы сказал, что хотел бы что-нибудь сочинить вместе с ним. Совсем не польщённый этим приглашением, Ван Влит неискренно спрашивал своих друзей: «Кто этот *Бонго?»*

Ещё одним интересным кандидатом на сотрудничество был Вивьен Стэншал, бывший участник The Bonzo Dog Band и автор радиопостановок *Sir Henry At Rawlinson End,* которые впоследствии были превращены в альбом и фильм. Стэншал ранее встречался с Лукасом в Нью-Йорке, и как-то раз, ни с того ни с сего, позвонил

ему в 1988 г. и сделал выдающееся предложение, которое до сих пор забавляет Лукаса: «Он сказал: «Гэри, Гэри, старичок, у меня идея сделать супергруппу из меня, Дона Ван Влита и Доктора Джона — старого Мака Ребеннака.» Я ответил: «Вивьен, зная Дона, как его знаю я, могу сказать, что нет никакой возможности, что он согласится на что-то подобное», а он пошёл: «Старик, позволь мне всё это уладить», ну, и они поговорили. Из этого ничего не вышло. Очень печально, но я тут ничего не мог сделать.»

Зимой 1984-85 гг. с Ван Влитом вновь встретился Дон Элдридж — причём в обстоятельствах, которые полностью возродили их старую дружбу. «Последний раз я видел Дона во время выпуска *The Legendary A&M Sessions,* и это была чистая случайность. Моя подружка в то время жила в парке передвижных домов в Восточном Ланкастере. Однажды ранним утром я подвозил её домой — примерно в три утра. Как только мы туда въехали, она случайно сказала, что там живёт мать Капитана Бифхарта, и он гостит у неё. Я остановил свой «Блейзер» и сказал: «Вылезай». Она была потрясена, увидев, что я направляюсь прямо к дому Сью. Он бежала сзади и кричала: «Да нас могут арестовать!» Я сказал: «Да ладно, брось», поднялся по ступенькам и постучал в дверь. Внутри горел свет, а я знал, что Дон не спит по ночам. Он встретил меня так, как будто мы вчера расстались. А прошло уже почти десять лет.

«О, приятель. Заходи. На улице холодно. Чем занимался, парень?» И так далее. Сразу же сунул мне в карман кубинскую сигару из коробки, подаренной ему кем-то с A&M. В комнате были развешены несколько холстов. Он сказал: «На следующей неделе я открываюсь в Кёльне.» Я думаю про себя: «Открываюсь?» Он кивнул в сторону холстов: «Выставка, они выставляют мои работы». У него стояла коробка пластинок *Sessions;* он вручил мне одну из них. Я сказал: «Э, да я же был на некоторых этих записях!»

«Вошла Сью — её разбудил шум, но она улыбнулась и как всегда, сказала: «Привет». Всё та же старая Сью. Милая женщина. Тут Дон, как будто что-то неожиданно вспомнив, сказал: «У тебя есть аппаратура? Я хочу это послушать, а у Сью ничего нет.» И вот мы залезли в мою машину и поехали ко мне. Мы сидели до зари, пили «Джек Дэниелс», слушали пластинки, сдували пыль с кофейного столика и говорили о старых временах. На него произвёл впечатление звук, который был у группы на этих записях.

«На следующий день мы встретились в The Britisher, баре в Ланкастере, и начали всё по новой. Когда вошёл Дон, кто-то

сказал: «Э, парень! Это Леон Редбоун!» Дон ответил: «Боже мой, я знаю этого чувака. Нет, парень, не совсем. Я знаю его.» Я толкнул этого типа локтем и сказал: «Это Капитан Бифхарт — Дон Ван Влит. Давай я познакомлю вас, дубина.» И в баре все зашептались.

«Так или иначе, мы и эту ночь провели вместе. И, знаете ли, весь страх куда-то исчез. Мы общались совершенно как старые друзья. То ли я повзрослел, то ли он смягчился — наверное, всего понемногу. Он подписал мне пластинку — "Luv Don, Luv Don". Я навсегда запомню его стоящим в моей комнате в рубашке с длинными рукавами и коричневой федоре. Когда мы слушали эти записи, я спросил его: «Дон, ты когда-нибудь вернёшься — с группой?» Он сказал: «О, да. Конечно.» Но я почему-то знал, что не вернётся. Он был старше и выглядел уставшим, а может быть, просто погружённым в себя. Он уже не был Капитаном Бифхартом. Тот человек исчез.

«Примерно через месяц мне позвонил Деннис Аллен, лидер местной группы BBC. Он сказал мне, что они с Доном однажды вечером везде меня искали. Я люблю Дона, и всегда любил, с тех пор, как мы впервые подружились в тот осенний день 1965 года, но тут я подумал: «Я рад, что они меня не нашли.» Всё закончилось по-хорошему.»

После заключения договора с Вернером, первая крупная американская выставка Ван Влита состоялась в манхэттенской галерее Мэри Бун в 1985 г. Выставка пользовалась успехом; среди посетителей были такие звёзды, как Ричард Гир и Дайан Китон — они ходили и на концерты Волшебного Ансамбля. Гир даже завладел вниманием Ван Влита и процитировал ему кое-какие его стихи. По сравнению с «Золотым медведем» на Хантингтон-Бич это был совсем другой мир. В интервью Кристин МакКенна в LA Weekly Ван Влит заявил, что это его не удивляет. «Они довольно умны, и, наверное, им, как и мне, тоже всё надоело», — сказал он. [356]

Мэри Бун, в свою очередь, объяснила МакКенна, зачем она устроила Ван Влиту «прорыв»: «У меня уже три года не выставлялся ни один новый художник, и я решила показать Дона. Мне всегда нравились художники, у которых хватает смелости, чтобы бросить вызов общепринятым правилам, а в последние 20 лет изобразительное искусство Дона постоянно базировалось на его собственном «словаре» форм и образов. Для меня это и сделало его работу важной и достойной показа.[357]

Весной 1986 г. Ван Влит был уже в Лондоне, договорившись о своей первой серьёзной выставке в Англии, в галерее Уоддингтона. Шнабель прибыл в Лондон, чтобы помочь ему

развесить картины; кроме того, на улице рядом с галереей они вновь встретились с Джоном Пилом. «Шёл небольшой дождь, и он нагнулся, чтобы завязать шнурки», — вспоминает Пил. «Я подошёл и сказал что-то вроде «Привет, Дон», а он подхватил разговор, как будто мы вместе туда приехали, и я просто отошёл поставить машину, а теперь вернулся. С нашей последней встречи прошло около десяти лет, но он просто продолжил разговор, как будто мы только что разговаривали.»

Пил в The Observer написал о выставке следующее: «Он стоял на Корк-Стрит вместе со своей женой Джен и держался за железные перила, потому что ему было неловко находиться среди посетителей выставки. «Когда я занимался музыкой, у меня такого никогда не было», — заявил он, проявив вопиющую неточность.

«С течением лет репутация Капитана Бифхарта как эксцентрика развилась до абсурдных степеней. Его шутки и каламбуры, вырванные из их естественного контекста, воспроизводятся с большой серьёзностью; тем самым потребителей призывают вложить некий глубокий смысл в замечания, которые зачастую были намеренно бессмысленны. Настоящий Дон Ван Влит — это добродушный человек, охотно смеющийся, питающий глубокое недоверие к индустрии звукозаписи, с аппетитом на слова и — о чём свидетельствуют его картины — на цвет.»[358]

Пил высказал мнение, что человек, дающий своим песням такие названия, как «Когда я вижу мамочку, я чувствую себя мумией», едва ли хочет, чтобы его воспринимали совершенно серьёзно. У одной из картин, выставленных в галерее, было то же самое название. Среди других названий были такие, как «Летучие мыши в красных раковинах» и «Просвечивающаяся собака с юбкой в виде снопа». О последнем Пил написал: «Я просто слышу, как Капитан Бифхарт поёт это».[359]

Мэри Роуз Бомон дала такую оценку уоддингтонской выставке в Time Out: «Отношения между различными персонажами [его картин] понять невозможно, но в его личном языке чувствуется сложность, а в мазке — сила. Эти выразительные удары кистью, или отметки пальцев, или сильные размахи мастихина приковывают внимание зрителя.»[360]

К 1986 году Волшебный Ансамбль не играл уже четыре года. Лукас, в частности, совсем потерял связь с Ван Влитом, который, однако, оценивал свой теперешний статус как «хороший». «Этим я не хочу сказать, что я завязал с музыкой», — сказал он Кристин МакКенна. Воображение Фрэнка Заппы было захвачено цитатой из Эдгара Вареза: «Современный композитор отказывается

умирать», и слова Ван Влита некоторым образом перекликались с этим, когда он говорил: «Единственное, что способно запретить композитору думать о музыке — это трупное окоченение, и я постоянно продолжаю сочинять. Я и пишу тоже — довольно дикие вещи. Но я определённо покончил со сценой рок-звёзд. Я некоторое время не работал со своей группой, так что создаётся впечатление, что она распалась, но ребята не перестают мне звонить и говорить: «Погнали дальше». А я отвечаю им. «Скоро». Но я понятия не имею, когда соберусь сделать пластинку. В настоящее время меня увлекает живопись.»[361]

Во второй половине 80-х художественная карьера Ван Влита пошла по восходящей. После выставок в Кёльне, Амстердаме и Цюрихе он участвовал в престижном шоу в сан-францисском Музее Современного Искусства. Хотя выставка называлась *Новая Работа,* она стала большим прорывом для столь «нового» артиста — но, по сути дела, в художественном мире он и был новичком. Выставка в Сан-Франциско проходила с ноября 1988 по январь 1989 г. На ней на Ван Влита случайно наткнулся старый приятель Гэри Маркер. В ответ на вопрос, не собирается ли он дальше заниматься музыкой, Ван Влит просто сказал, что с него хватит.

В каталоге выставки её директор Джон Лейн высказал такое мнение о работах Ван Влита: «Сущность эстетического чувства Ван Влита — это стремление к прямому, интуитивному, очаровывающему художественному самовыражению. Продолжая философскую традицию французского писателя XIX в. Жана-Жака Руссо, он критически относится к современному безнравственному состоянию общества. Ван Влит выступает за восстановление связей с природой и приведение человека в состояние, управляемое естественным ходом вещей, а не некой навязанной иерархией. Его произведения — чаще всего неопределённые пейзажи, населённые разнообразными видами абстрактных животных — имеют целью привести в движение психологическую, духовную и магическую силу.»[362]

Несмотря на поддержку директора галереи, Ван Влит всё-таки был самоучкой, и факт включения его произведений в сан-францисскую выставку возбудил подозрения у некоторых членов художественного истэблишмента. Учитывая буквальное значение слов «абстрактный экспрессионизм», это выглядит иронией, даже абсурдом — особенно в свете того, что он был практикующим художником с детства. Но теперь его инстинктивный подход дал всем понять, что своим происхождением он далёк от признанного мира художников. В интервью Элейн Шеперд в 1995 г. Лейн пытался затушевать разницу между Ван Влитом и такими более признанными мастерами жанра абстрактного экспрессионизма,

как Франц Клин и Виллем де Кунинг: «Художественная школа не имеет особого отношения к способу проявления искусства. Он художник-самоучка, а некие действия с краской сами по себе не могут считаться красивыми или безобразными с точки зрения любых традиционных технических методов. Тут, как и в музыке, дело в остроте.»[363]

Обычно художник не выставляется в подобном месте, пока у него не будет признанной долгой карьеры. В связи с этим некоторые в истэблишменте рассматривали Ван Влита как выскочку, несущегося по волне своей сомнительной славы авангардного артиста в музыкальной области или даже — Боже упаси — рок-звезды. Он не был готов к такому приёму, хотя его последующий успех доказал уместность выставления его картин в этом заведении.

В 1993 г. Михаэль Вернер продолжал утверждать, что Ван Влита нужно рассматривать как более-менее «молодого художника» — в подтверждение такой точки зрения он рассказал о том, как его воспринимает истэблишмент. «К теперешнему моменту он рисует около 15-ти лет, причём первые три-четыре года не считаются, потому что он, помимо этого, занимался музыкой. Считается только то время, что ты занимаешься исключительно живописью — и молодому художнику для начала карьеры требуется период в 10 лет.» И хотя поклонники Капитана Бифхарта проявляют к выставкам Ван Влита большой интерес, но покупатели его картин вполне могут ничего и не знать о его музыкальной карьере. «Очень немногие меломаны покупают его картины — потому что у них, по большей части, нет денег»,[364] — так кратко Вернер охарактеризовал ситуацию.

Во время написания этой книги Дэвид Бройер был президентом Королевской Академии в Лондоне. Он курировал английскую часть передвижной выставки Ван Влита «Встань, чтобы быть прерванным» в Брайтонском Музее, которая действовала с сентября по ноябрь 1994 г. Его мнение таково: «Его стиль в настоящее время определённо не в моде. Его способ создания картин — рисование на холсте и бумаге — довольно старомоден. Художники, в общем, считают, что сейчас этого недостаточно, чтобы удивить людей. Однако когда он начинал — в начале 80-х — его «продвигали» такие художники, как Ансельм Кифер, АР Пенк и Юлиан Шнабель. Они были в самом авангарде современного искусства и получали миллионы фунтов за каждую из своих картин. И они работали, главным образом, краской по холсту — так же, как сейчас делает Ван Влит. Так что в этом смысле он не был старомодным художником. Сейчас — да, но всё меняется. Через пять лет он, может быть, войдёт в моду — все эти

вещи происходят циклами.

«В начале 80-х людям уже начал прискучивать брутальный абстракционизм; они возвращались если не к фигуративизму, то всё же пытались что-то передать своим искусством. Это что-то могло содержаться в образе, абстракции или просто текстуре, но за этим была повествовательная мотивация. Тогда большое значение приобретали очень «изобразительные» художники, типа Рона Китая. Они что-то хотели сказать своими картинами. Это похоже на картину Ван Влита «Свинья мимоходом стирает статую». Тут есть некая история, которая оживляет картину для зрителя.»

Одно из важнейших и признанных влияний на ранние работы Ван Влита оказал архетипичный абстрактный экспрессионист Франц Клин. Хотя творчество Ван Влита периода 60-х и начала 70-х было особенно в его русле, но как подготовка Клина, так и суть его творчества не могли быть более далеки от подготовки и направленности Ван Влита. Клин рисовал только чёрным цветом, на кусках газет — поверх специально выбранных мрачных заголовков. Его подпитывал адреналиновый кайф городского окружения, но в то же время сам Клин был примером того, что если этот поток внезапно будет введён в русло, он может превратиться в яд и стать источником городской тоски. Ван Влит служил совершенно другой музе, но его визуальная территория была похожа на клиновскую. Бройер проясняет эту разницу: «Абстрактный экспрессионизм — это когда человек накладывает своё «я» на природу со словами: «Жизнь — дерьмо, но это мы сделали её такой, так давайте сделаем её ещё дерьмовее.» Дон Ван Влит никогда не сказал бы ничего подобного. Он говорит: «Я живу на другом краю жизни. Я вижу, что может сделать человек, я не люблю человека, я не хочу жить в городских джунглях, я уважаю ворона и ворону за то, что они подчищают за человеком мусор, и я вставлю их в свои картины.»»

В каталоге выставки «Встань, чтобы быть прерванным» Роберто Орт указывает на то, как географическое различие между Ван Влитом и Клином влияет на их картины, делая их (по крайней мере, частично) продуктами некого «детерминизма окружения». Он также указывает на существенное слияние идей, выраженных краской на холсте: «Клин представляет собой некий неожиданный эталон. В его живописи всецело доминируют реальности мегаполиса — Нью-Йорка с его движением и цветами его промышленного пейзажа; в то же время понять Дона Ван Влита невозможно, если не пересечь американский континент с востока на запад, по пути отбрасывая все воспоминания о городах, их технологии, их модернизме, их животрепещущих

вопросах и их текущей истории. Всё, что остаётся — это картина.»[365]

Ван Влит просто сравнил Нью-Йорк с «баком трусов»[366] и решил держаться от всего этого подальше. Вдобавок он оценивал работу Клина при помощи совершенно других критериев: «Мне нравится, как Франц Клин обращается с пространством. В нарисованной им вселенной очень легко дышится.»[367] Как музыкант, Ван Влит ревниво охранял свою уникальность, отказываясь признать какие бы то ни было влияния — особенно самые очевидные. Как художник, он более великодушен в оценках других художников, восхищаясь Ван Гогом, Матиссом, Леже, Модильяни и Мэн Рэем. Его любимая картина — это ранняя работа Мондриана «Бродвейское буги-вуги». «Это так здорово, что можно услышать рёв автомобильных гудков»,[368] — сказал он в 1991 г. Джону Йо.

Однако вопрос о непосредственном влиянии этих художников на его работу всегда тщательно обходился. По поводу Ван Гога и Де Кунинга ему пришлось в 1995 г. сказать Джону Роджерсу следующее: «Правда, они не особенно повлияли на меня. Да и никто не повлиял. Я просто рисую так, как рисую — и это достаточное влияние»,[369] что говорит о том, что по той же самой причине на него оказывает влияние всё.

Очевидное влияние на Ван Влита имел Ван Гог, и хотя их техники не равноценны, а в стилистическом отношении они просто полярно противоположны, в некоторых холстах Ван Влита видна похожая интенсивность цвета. Его фотофобия ещё усилилась после того, как он своими глазами увидел экстатические полотна Ван Гога. Ван Влит часто упоминал о том, что после обозрения Музея Ван Гога в Амстердаме он вышел на улицу и был разочарован солнечным светом.

Художественное творчество Ван Влита, как и его музыкальные композиции, было продуктом его стихийной природы. Поэтому неудивительно, что ему нравилось творчество Клина. Он так объяснил это Лестеру Бэнгсу: «Наверное, он ближе к моей музыке, чем любой другой художник, потому что из того, что он делает, идут сплошные скорость и эмоция.»[370]

Будучи спрошен, чего он хочет добиться своей живописью, он в разговоре с Ларсом Мовином из Copyright в 1991 г. добавил в свой репертуар ещё одну телесную метафору: «На холсте я пытаюсь вывернуться наизнанку. Я пытаюсь совершенно обнажить свои мысли в тот момент, однако в то, что я делаю, я вкладываю много мысли. Это звучит противоречием, но…»[371]

Находясь в более философском настроении, он так объяснил Джону Йо, что значит для него живопись: «Заполнение пустых

пространств между противоположными смыслами. Наверное, я думаю именно так. Это пришло мне в голову позавчера. Я быстро записал. Да, вот что такое живопись.»[372]

ЗА ПОСЛЕДНИМ УЗОРОМ СКОЛЬЖЕНИЯ

Мне кажется, что все остальные спят. Все до одного. И лучше бы им проснуться.

Дон Ван Влит, интервью Лу Статису, Heavy Metal, август 1983.

БТ: Какая была первая картина, что Вы нарисовали — из тех, что можете припомнить? И как Вам она сейчас?

ДВВ: Наверное, она меня совсем не помнит.

Дон Ван Влит, интервью Бену Томпсону, Independent On Sunday, 21 августа 1994.

Сейчас Дон Ван Влит имеет недвусмысленно важный статус в каждой из своих творческих областей — живописи, музыке и сочинительстве. Немногие из артистов XX века могут претендовать на такое. Ни одна из этих областей не подчинена другой, и вдохновение, движущее всем, что он делает — от сочинения стихов до игры на шенае — проходит по одному и тому же творческому «каналу». Его живопись, как и его музыка, сопротивляется какой-либо категоризации, и он комфортабельно себя чувствует за пределами какого-либо признанного «движения». Это чувство уединения усугубляется его географической изоляцией и затворническим образом жизни.

Романтическое понятие «артиста, руководимого внешней силой» в результате чрезмерно частого употребления стало банальностью. Но внутренний порыв, побуждавший его ночи напролёт сидеть в закусочной Denny's и рисовать в блокноте, был константой на протяжении всей его творческой жизни. «Машинному отделению» его творческой способности всегда требовался выход для кинетической энергии, и он всегда пытался создавать такое состояние сознания, которое позволяло ему «свободно гулять» без сильного сознательного вмешательства со стороны самого Ван Влита — нужно ровно столько, чтобы он мог

избегать состояния слежения за самим собой со стороны. За много лет до того Эллиот Ингбер использовал похожую фразу для описания процесса создания музыки — он говорил, что «назвать что-то по имени — значит остановить поток». В 1991 г. Ван Влит объяснил этот текучий процесс Ларсу Мовину следующим образом: «Мне кажется, большинство людей любят думать, что у них есть какая-то идея. Я тоже уверен, что мой разум считает, что у него есть идея, но иногда я обманываю его, и тогда получается самый лучший материал.»[373]

Некоторые из его стихов и текстов песен — например, свободные стихотворные потоки "Hey, Garland I Dig Your Tweed Coat" — звучат и выглядят как некие каталоги образов, схваченные «вспышкой». Гораздо более сознательное размышление можно видеть в полуспонтанной вещи "The Dust Blows Forward And The Dust Blows Back", в которой он нажимал на магнитофоне кнопку «пауза» и придумывал следующую строчку. Контрастом выглядят такие стихи, как "Hobo Chang Ba" и "Sweet Sweet Bulbs" — это самые глубоко личные и самые традиционно построенные формы самовыражения. Однако было бы неправильно объяснять его более спонтанные «выбросы» как некое «козыряние» наивного дурачка.

Ван Влита называли в художественном смысле «примитивным», но, пожалуй, более уместно слово «первичный», т. к. его творчество — это удовлетворение некой фундаментальной потребности. И он, что важно, обладает способностью структурировать эти творческие взрывы — пусть даже общая картина его музыки обычно была раскрашена с помощью друзей. «Очень трудно обсуждать словами, что такое ты делаешь кистью», — говорил он Джону Роджерсу в 1991 г. «Обычно получается так, что ты наивный художник, но я не наивный художник. Я всё делаю с целью.»[374]

В каталоге его персональной выставки в нью-йоркской галерее Knoedler & Company, проходившей в ноябре-декабре 1998 г., в биографических данных приведены такие сведения: «Признанный критиками как композитор, рок-музыкант и писатель в середине 60-х, этот артист посвятил себя живописи в конце 70-х.»[375] Не говоря об очевидных неточностях в хронологии, эпитет «писатель» выглядит сомнительно. Но это зависит от того, настаиваете ли вы на том, что слово «писатель» должно применяться только к произведениям, опубликованным в переплетённом томе. В предисловии к сборнику сочинений Лестера Бэнгса *Психопатические Реакции и Помёт Карбюратора* Грил Маркус подхватывает одно из самовосхвалений Бэнгса, завершая его так: «Наверное, главное, чего эта книга требует от

читателя — это готовности признать, что лучший американский автор не писал практически ничего, кроме рецензий на пластинки.»[376] Таким же образом репутация Ван Влита как одного из лучших американских поэтов XX века не основывается практически ни на чём, кроме текстов к его альбомам. Текст песни "Safe As Milk" со *Strictly Personal* — один из его лучших, но из-за своеобразной вокальной подачи его, во-первых, трудно разобрать, а во-вторых, его нет ни на каких альбомных вкладках. То там, то здесь публиковались его стихи, но даже дорогая, редкая и разочаровывающе короткая книга *Дыхание Скелета, Румянец Скорпиона,* опубликованная в 1987 г., состоит из нескольких цветных репродукций его картин и транскрипций текстов песен и очень немногих новых текстов. Учитывая, сколько материала он, по всей видимости, написал, знать, что этот материал остаётся никем не прочтённым (тогда как он наверняка помог бы упрочить репутацию Ван Влита как поэта), чрезвычайно неприятно. Может быть, всё это был сплошной блеф, но Эйс Фаррен Форд думает иначе.

Он вспоминает, что в начале 70-х Ван Влит, похоже, вполне серьёзно думал об издании романа через Singing Ink. Роман должен был называться «Старый пердун за игрой», и "Odd Jobs" и "Hey Garland I Dig Your Tweed Coat" были его фрагментами. Кроме того, речь шла и о книге стихов. Насколько было известно Форду, всё было готово к запуску в печать, но через некоторое время Ван Влит вдруг перестал об этом говорить. Но несомненно, что издать его сочинения было бы интересно многим. «Что — дело в том, что нельзя издать книгу стихов, если ты художник?» — раздумывает Форд. «Не знаю, так это или нет, но Боже мой — у него должны были быть целые тома материала, определённо имеющего художественные достоинства, и это не отвлекло бы его от основной карьеры. Я уверен, что причина, по которой у нас нет книг его стихов и роман тоже не выпущен, состоит в том, что он решил их не выпускать. Я уверен, что он просто сказал: «А, чёрт с ним.»»

В настоящее время решение Ван Влита работать на холсте является простым подтверждением того, что он полностью контролирует своё творчество (кроме того, это более доходное занятие, чем музыка или поэзия). Нет музыкантов, которых нужно учить материалу, не требуется никакой бюрократической поддержки. Он может оставаться самим собой и вилять хвостом, как осёл, сколько ему вздумается. Ко Де Клоет во время радиоинтервью в 1993 г. спросил его, какова разница между музыкой и рисованием. Ван Влит отвечал, что живопись «больше возбуждает». Он объяснил, почему: «Я занимаюсь именно тем, чем

хочу заниматься — вообще-то говоря, я никогда не делал ничего другого — но сейчас всё происходит более непосредственно. Это интересное чувство. Мне вообще не нужно ни о ком думать.» Далее он стал объяснять множественность своих талантов: «Одна и та же голова делает всё, что угодно. Хитрая штука мозг — ничего не скажешь.»[377]

Всё это, конечно, не говорит о том, что между его музыкой и живописью существует стилистическое сходство, но параллели слишком очевидны, чтобы их можно было игнорировать. Дэвид Бройер считает, что между ними существует весьма запутанная связь: «Если вы послушаете его музыку и взглянете на картины, то увидите, как они перекликаются. Стиль его музыки и немалой части фри-джаза конца 60-х — типа Альберта Эйлера, Энтони Брэкстона и более буйных исполнителей типа Brotherhood Of Breath — весьма живописен, потому что все эти люди накладывают друг на друга множество звуков без какого бы то ни было конкретного метода. Поскольку эта музыка главным образом импровизационна, вы можете вычленить линии каждого конкретного инструмента и создать в своём уме некие картины на линейной шкале времени.

«В промежутках там происходит множество всяких вещей, на которых можно сосредоточиться в любой момент времени, не отвлекаясь от общего настроения музыкальной пьесы. Это и есть живописный подход. Его музыка, хотя она и сочинена, представляет собой то же самое — она очень конфронтационна. Вы можете смотреть на неё как на один огромный ряд — в этом случае ситуация напоминает рассматривание потрясающей воображение абстрактной картины — или же следить за мелкими её аспектами и в конечном итоге проникнуть в смысл вещи.»

Конечно, с таким сравнением согласится не всякий. В эссе, напечатанном в каталоге выставки «Встань, чтобы быть прерванным», Лука Феррари заявляет, что музыка Ван Влита сочинена и поэтому «концептуальна», тогда как его живопись «зрительна и инстинктивна».[378] Феррари подкрепляет свои взгляды цитатой из интервью Ван Влита Джиму Гриру из Rockstar (1991): «Я предпочитаю живопись музыке, потому что я могу провести целый день за холстом, а потом бросить эту работу. Рисовать всё заново — это очень приятное чувство.»[379]

Однако у Ван Влита создание музыки было столь же инстинктивно, как его живопись — этот процесс можно назвать как угодно, но только не «концептуализмом». А что касается жёстких музыкальных форм, на которые ссылается Феррари, он становились таковыми только в законченной структуре. Можно возразить, что картина (или продукт любого творческого

процесса) также «застывает» только в момент прекращения работы над ней. Но тот факт, что Ван Влит может прервать процесс рисования, совсем не означает, что это более инстинктивный способ самовыражения, нежели музыка — и таким образом этот процесс также приобретает «концептуальные» черты. Как говорилось ранее, самосознание и технические соображения редко вставали на пути Ван Влита — в конце концов, процесс «похода в туалет» трудно сделать слишком интеллектуальным. Главной «концепцией» Ван Влита была потребность в устранении «умственности» — т. е. фактическая манифестация строк Боба Дилана из "From A Buick Six" *(Highway 61 Revisited),* в которых он мимоходом объявляет, что ему нужен «мусоровоз», чтобы разгрузить свою голову.

Весь сырой материал Ван Влита в какие-то моменты редактировался. Конечно, он имеет полную свободу закрасить уже нарисованное, но подобным же образом он мог — и такое случалось часто — в последнюю минуту произвести существенные изменения в своей музыке. Гэри Лукас так говорит об этом: «Он всегда что-то редактировал до самого момента записи — как Пенелопа, в ожидании Одиссея ткущая прекрасный ковёр и каждый день его разрывающая. Когда я смотрел на его настроение, у меня в самом деле складывалось такое впечатление.» Ван Влит сам однозначно заявил об этом: «Я создаю музыку — на холсте.»[380]

Далее Феррари пишет: «Специализированные рок-критики, на чью долю выпала печальная задача отдать ретроспективную дань его карьере, каждый раз смело пытались установить взаимосвязи между вчерашней музыкой и сегодняшней живописью, при этом действуя способом, который определённо можно назвать «исправлением», и который, неявно сообщая фундаменту его творчества некую диахроничную связность, тем не менее не имеет ни логических, ни культурных подтверждений в деятельности этого калифорнийского артиста.»[381]

Тут не только не нужны какие-либо «исправительные» меры; кажется контрпродуктивным воздвигать искусственный барьер между двумя формами самовыражения. Понимание связи между музыкой и живописью (и в меньшей степени литературным сочинительством) Ван Влита очень важно в общем понимании его творчества.

Морис Теппер, который рисовал с детских лет и рисует до сих пор, предлагает такую оценку: «Между живописью в абстрактной эстетике и способом, которым он сочинял музыку «на грани», есть некое сходство, некая общность. Она состоит в создании смутного ощущения, создании смазанной картины. Она может быть

смазана за счёт сложности — смешиванием красок — или при помощи создания напряжения между несовместимыми вещами. Смешивание таких предметов создаёт красоту.

«Таким образом мы вторгаемся в область абстрактного, а не интеллектуального. Это нечто, доставляющее удовольствие духовным, интуитивным способом. Дар Ван Влита в том, что это оказывает действие на нервную систему на таком уровне, о котором вообще мало чего можно сказать — именно это он и делает в обоих областях. Я смотрю на это [его музыку] как на рисование при помощи инструментов, используемых совершенно новым способом, как на создание неописуемых текстур и палитр, которые вызывают у тебя зуд в таком месте, которое ты не можешь почесать.»

Наиболее буквальная связь между музыкой и живописью Ван Влита наблюдается в том, что он часто называет свои картины названиями песен: например, "Japan In The Dishpan" [так] (1984) и "Golden Birdies" (1988). Кроме того, названия картин извлекаются из текстов песен — в том числе "Striped Light" (1985) (слова из "Tropical Hot Dog Night") и "Parapliers The Willow Dipped" (1987) (слова из "Bellerin Plain").

В стилистическом отношении Ван Влит находится где-то на периферии абстрактного экспрессионизма и примитивизма. Стиль его живописи своеобразен и индивидуален, хотя, может быть, и не совершенно уникален. После ранних, главным образом абстрактных работ 60-х и 70-х он повернул к фигуративизму, и его картины и рисунки населились животными и антропоморфными формами. Они часто выполнялись на грубом незагрунтованном холсте с полосами белой краски, заполняющими промежутки между фигурами, тем самым определяя фон как запоздалую мысль (и бросая вызов первым правилам рисования, преподаваемым в школах). Это можно ясно видеть на картине «Самка королевского оленя» (1984). Создаётся впечатление, что он нарисовал интересный кусок и не мог вытерпеть, чтобы не закончить его побыстрее — хотя белая вставка сама по себе даёт интересную текстуру. Он также нарушил неписаное правило художественной школы, предписывающее использовать краску прямо из тюбика, что продемонстрировано голубовато-зелёными телами фигур волков в серии "Dilishyeus" (1984).

Главная причина, по которой Ван Влит стал пользоваться большим уважением как художник, состоит в том, что его поздние картины гораздо лучше — как в отношении техники, так и по воображению. С конца 80-х он стал начинать работу на загрунтованном белом холсте в качестве девственного

пространства. Сейчас его картины, хотя и сохраняют энергию его цветовых полей и его фирменные жесты, стали гораздо более грамотными композиционно. Хотя в них и остаются следы фигуративизма, в основном зооморфные формы по большей части сводятся к символическим знакам и пиктограммам на ландшафте холста — например, в таких работах, как "Dry Morning Wind That Jingles Like Fish Bones" и "Castfat Shadows". Такие холсты, как «Десять тысяч пистолетов, без шмелей» и «Дневные грёзы, окрашенные солнечным светом» выглядят не имеющими возраста — их можно представить и нарисованными на стене пещеры, и висящими в галерее. К концу 90-х его картины стали более скупыми и более чисто абстрактными.

Будучи взрослым, он, однако, до сих пор чувствует родственную связь с существами, которых он лепил в своей комнате в детстве, и в которых он страстно желал вдохнуть жизнь. Теперь они стали двухмерными обитателями его картин. Образы ворон, играющие главную роль в таких работах, как «Ворон вверху и крест, проткнувший тень вороны» и «Рывок», до сих пор пленяют Ван Влита. «Сейчас я рисую группу птиц, которые называются Козлиные Головы», — сказал он Ко Де Клоту. «Они на самом деле надуют шину. Такие сильные. Очень хорошие. Хороший экспонат.»[382]

Некоторые стилистические параллели проводились между Ван Влитом и голландско-американским абстрактным экспрессионистом Виллемом Де Кунингом. Правда, различий в их творчестве не меньше. В картинах Де Кунинга по большей части присутствует некое трёхмерное ощущение — чувство движения порождается переливом краски из одного цветового поля в другое. Картины Ван Влита плоские, дискретные, двумерные и содержат элементы образов. Однако типичная для творчества Де Кунинга конца 50-х — начала 60-х знаменитая картина «Заря с розовыми пальцами в точке вши» (1963) имеет ландшафтную структуру, передающую чувство атмосферы этого места, и, подобно работам Ван Влита, название использовано в качестве указателя к картине. Вообще говоря, Ван Влит больше экспрессионист, чем колорист — как и должно быть у самозваного фотофоба — но такие его работы, как «Мир, переползший через бритву» и «Кактус из сварочного железа», пропитаны светом и цветами. Бройер: «Сегодня он один из немногих, кто работает от пейзажа и ищет чего-то свежего — поэтому его значение, вероятно, будет расти».

Единственный жанр — который, по определению, как бы и вовсе не-жанр — в который можно было бы вместить Ван Влита, это жанр под названием «Аутсайдер». Это описание используется

для охвата стилистически несовместимых произведений, объединяющим фактором которых является то, что у художника есть сырой талант, и что он практически (или совсем) не получил никакого формального образования. Этому критерию, например, мог бы соответствовать такой ранний концептуалист, как Марсель Дюшан, а также Жан Дюбюффе, основатель «сырого искусства». Даже такая художница начала XX в., как Бабушка Моисей, рисовавшая наивные пейзажи, может рассматриваться как Аутсайдер. Для того, чтобы написать книгу, не нужно иметь степени в литературе, но художественный мир относится к Аутсайдеру подозрительно — если, конечно, это не его рыночный образ. Художественный бизнес столь же одержим понятием жанра, как и музыкальный — главным образом из-за высокой стоимости и редкости товара. Книгу или CD можно купить за скромную сумму и без сожаления с ними расстаться. Совсем иначе дело обстоит с произведением живописи, на которое коллекционер может потратить несколько тысяч долларов — только для того, чтобы выяснить, что оно не только не подходит к его обстановке, но к тому же и не считается «крутым».

С одной точки зрения, Ван Влит уже не Аутсайдер, потому что он связан с крупной галереей (а группировка Аутсайдеров не кажется противоречием). Но если судить по его стойкому индивидуализму, лелеемому в уединении, он вполне подходит под это определение. Создать специально для него группу из одного человека — Деревенский Экспрессионизм — было бы вовсе не неуместно. Джон Лейн предпочитает термин «Модернизм-Примитивизм». Но это всего лишь разные наборы ярлыков.

В настоящее время многие художники работают очень непосредственно, производя на свет скороспелые работы с идеями, похожими на броские фразы. От номинантов на ежегодную британскую Тёрнеровскую премию ждут если не возмутительных действий, то, по крайней мере, намеренных провокаций — и каждый год высокий интерес публики уравновешивается шипением ужаса со стороны традиционалистов. Вся эта деятельность чрезвычайно далека от Ван Влита, устранившегося от капризов критики, которая превозносит до небес современные стили и одновременно принижает значение того, что было раньше. Бройер смотрит на это так: «Он единственный в своём роде, он ни с кем не смешивается, не принадлежит ни к какой группе — он просто делает то, что делает, и если кому-то это нравится — прекрасно, но если нет, то он, конечно, не станет меняться. Он может работать только так.»

Манера живописи Ван Влита заключает в себе почти старомодную ясность выражения. То, что он работает маслом, само по себе радует — это всё равно, что традиционный взгляд на новое искусство. Или наоборот. Но в его искусстве нет ничего уютного или сентиментального. В самом деле, его желание, чтобы его музыка была раздражителем, перешло и в живопись. Он так сказал Джону Йо: «Если мои картины не беспокоят меня, я выбрасываю их; я надеюсь, что когда их видят другие, картины удерживают внимание и сотрясают воображение — ведь людей нужно провоцировать.»[383]

Брайан Биггс был директором галереи Bluecoat в Ливерпуле в 1972 г., когда там проходила выставка Ван Влита. В своём письме в журнал MOJO в 1994 г. он выразил следующее мнение о его творческих устремлениях: «В отличие от музыки Ван Влита, его живопись едва ли прокладывает какой-то новый путь, и наверное, именно по этой причине — а не вследствие трудностей со сбрасыванием с себя своей музыкальной мантии — его творчество не получило более широкого внимания со стороны критики.»[384]

Живопись Ван Влита вполне индивидуальна, но его музыка уникальна — вот почему его репутация базируется в основном на последней, а имя «Капитан Бифхарт» продолжает регулярно появляться в музыкальной прессе. Его влияние признавали музыканты всех жанров, от авант-рока до попа — Sonic Youth и Pulp всего лишь два примера — и далее, до групп, порождённых техно-взрывом начала 90-х типа Underworld, чей певец Карл Хайд называет *Trout Mask Replica* своим любимым альбомом.

Популярность музыки Ван Влита на удивление широка. В 1999 г., в представительном опросе британских покупателей пластинок, предпринятом сетью музыкальных магазинов HMV, *Trout Mask Replica* заняла 42 место — на ступеньку выше, чем *Hunky Dory* Дэвида Боуи. Наверное, гораздо больше людей, чем воображалось ранее, стремятся взорвать своё кататоническое состояние. То, что опрос покупателей проводился не в специализированных музыкальных торговых точках, а в дворцах-супермаркетах HMV, делает популярность альбома удивительной вдвойне. В карикатуре на опрос HMV «Великие Поп-вещи», появившейся в New Musical Express, Колин Б. Мортон и Чак Дет сделали следующее ироническое наблюдение: «Если в этом списке есть Капитан Бифхарт, то всё, что не попало в список [т. е. Фил Коллинз], наверное, уже совсем НЕНОРМАЛЬНО.»[385]

Однако всякий человек, следящий за подобными опросами, должен быть привычен к регулярному появлению в них *Trout Mask Replica* — обычно в первой полусотне. И *Trout Mask Replica,* и *Clear Spot* попали в список ста лучших альбомов всех времён,

составленный по опросам читателей и опубликованный MOJO в августе 1995 г. — на 28-е и 64-е места соответственно. По мере усугубления одержимости сведением музыкантов с их продукцией в разнообразные списки с приближением нового тысячелетия, в августовском номере журнала Q за 1999 г. были опубликованы результаты опроса читателей на тему — кто, по их мнению, составляет Сотню Величайших Звёзд XX века. В крайне нелепом списке, включавшем в себя Стравинского, Дебюсси и самого Бонго (простите, Боно), Капитан Бифхарт занял 50-е место. В том же номере журнала *Safe As Milk* был назван одним из 12-ти важнейших психоделических альбомов всех времён. В майском номере MOJO за 1999 г. Капитан Бифхарт занял двадцатое место в списке сотни лучших вокалистов, и т. д. В этой статье читатель MOJO Ричард Лодж поделился своим впечатлением от «возвышенного момента» из *Trout Mask Replica,* "Moonlight On Vermont": «Когда он выдаёт свою команду «Дай мне какую-нибудь *[так]* старомодную религию», он звучит крайне убеждённо — слушатель просто чувствует принуждение подчиниться этому настойчивому требованию — знать бы только как.»

В этом замечании есть смысл. Существует противоречие между огромным числом музыкантов, на которых повлиял Ван Влит, очень немногими, кто звучит как Капитан Бифхарт и Волшебный Ансамбль (если не считать случаев самого поверхностного сходства) и буквально горсткой людей, приблизившихся к Ван Влиту на каком угодно уровне. В любом случае это было бы чрезвычайно трудно и довольно бессмысленно. Было бы гораздо более по-Бифхартовски, если бы они звучали по-своему. «Многие ребята копировали меня, и мне кажется, что они сумасшедшие», — сказал Ван Влит Джону Роджерсу из Associated Press в 1991 г. «Мне кажется, что это опасное дело — быть не тем, кто ты есть, а стараться быть кем-то ещё. Это мне не льстит.»[386] Конечно, кто конкретно «копировал» его — это ещё вопрос. Ему не нравилась идея копирования его кем-то другим, но с другой стороны, он вообще-то никого и не слушал, чтобы выяснить, так ли это на самом деле. Может быть, Devo использовали однотипные аккорды, нарезанные на куски похожего размера, но даже если добавить к ним The B-52s и Public Image Ltd. (две группы, также втянутые в дискуссию), совпадений оказывается на удивление мало.

Единственным способом, которым его реально копировали, было намеренное исполнение кавер-версий его материала, причём с переменным успехом. Бывший гитарист The Magic Band Денни Уолли вместе с многими шведскими музыкантами в

1995 г. принял участие в альбоме *The Music Of Captain Beefheart Live,* который впечатляет с точки зрения музыкального мастерства и содержит неистовый вариант "Lick My Decals Off, Baby", но также отличается высоким уровнем излишнего «джемования» (что, по иронии судьбы, скорее напоминает Заппу), а их певец достаточно хорош для того, чтобы присудить ему второе место. Нет сомнения, что смотреть это выступление было забавно, и проекту нужно отдать должное за то, что он не даёт угаснуть пламени — но в качестве CD-альбома это едва ли необходимая покупка.

Альбом-трибьют *Fast 'N Bulbous,* вышедший в 1988 г. на Imaginary Records, продемонстрировал (за редкими исключениями), как легко «поскользнуться», берясь за исполнение материала Ван Влита. Таким же образом версия "I Love You, You Big Dummy", записанная Magazine в 1978-м (B-сторона "You Give Me Everything") окончательно добивает исходную песню упрямо-честной обработкой, в результате чего получается не более, чем упражнение в снискании «славы-по-ассоциации». Проблема с большинством кавер-версий состоит в том, что музыканты ещё не доросли до уровня этого материала — в особенности это касается наиболее сложных вещей.

Некоторые непочтительные версии были удивительно успешными. Edgar Broughton Band — чей лидер совершенно явно многое заимствовал из вокального стиля Ван Влита — в 1971 г. выпустили сингл "Apache Dropout", в котором слои "Dropout Boogie" перемежались фрагментами из пьесы The Shadows "Apache". Это шутовство поднялось до 33-го места в британских списках популярности. Гитарист Юджин Шадбурн и бывший барабанщик Magic Band Джимми Карл Блэк взяли за обычай относиться к песням как к сырью для формирования новых образов — и они вполне прилично (хотя, безусловно, совсем непохоже) смотрятся на их «хвалебной песне» — альбоме 1995 г. *The Jack And Jim Show Present Pachuco Cadaver.* Нью-йоркская группа Doctor Nerve также добилась успеха своей чудовищной, насыщенной духовыми версией "When It Blows Its Stacks" на альбоме 1997 г. *Every Screaming Ear.*

В музыкальном отношении Ван Влит оставил живое, дышащее наследие, а не коллекцию экспонатов, которые нужно хранить в каком-нибудь затхлом музее, и не что-то такое, что нужно слушать потому, что это полезно. Итак, какие же различимые на слух признаки породило бифхартовское влияние? Этот эпитет употреблялся применительно ко всевозможным творцам музыки, но лишь немногие по-настоящему оправдали этот ярлык. Не потому, что они были (или есть) плохи в своём деле, и не потому,

что это отличие затормозило их развитие, а потому, что подход Ван Влита к музыке был настолько персонален, что, наверное, нужно принять тот факт, что единственным подлинным «бифхартовцем» является сам Бифхарт.

Часто утверждается, что очень многое у Ван Влита позаимствовал Том Уэйтс. К альбому 1983 г. *Swordfishtrombones* кинематографические баллады о жизни «низов», характерные для его ранней карьеры, мутировали в более рискованную музыкальную смесь: он стал играть театрально-ярмарочную музыку, разбавленную допотопным блюзом и исполняемую на найденных на свалке перкусии и маримбе. По замыслу Уэйтса это должна была быть своеобразная дань уважения как Бифхарту, так и американскому композитору-экспериментатору (а также создателю музыкальных инструментов) Гарри Парчу — правда, слова, издаваемые его невероятно «попорченным» голосом, сбивались больше в сторону нео-битнической фолк-поэзии. Новый подход Уэйтса к творчеству достиг агрессивного апогея на его альбоме 1992 г. *Bone Machine.* В его работе есть определённое стилистическое сходство с творчеством Ван Влита — она также пропитана реалиями американской жизни, и ему нравится переворачивать камни современной национальной культуры, чтобы посмотреть, что может таиться под ними. Однако в его работе сильно чувствуется его собственный своеобразный стиль. В его творчестве есть бифхартовский привкус, но есть и нечто гораздо большее помимо этого.

В 80-х годах среди немногих групп, называвшихся «бифхартовскими» потому, что в них было хоть какое-то воплощение его духа, числились The Box, Stump и Birthday Party (особенно когда Ник Кейв всё ещё играл на саксофоне). Но пожалуй, ближайшая аналогия имела место в возбуждённых ритмах и «расколотых» гитарах самого раннего состава The Pop Group (1978 г.) — когда участникам группы не было и двадцати, и они были, можно сказать, новичками в игре на своих инструментах.

Джон Пил до сих пор регулярно обнаруживает «отпечатки пальцев» Ван Влита на новой музыке. «Размер влияния музыки Бифхарта таков, что даже сейчас у меня не бывает программы, в которой нет как минимум одной-двух пластинок с очень явным его влиянием — даже если сами группы об этом не подозревают», — говорит он. «Тогда ты улыбаешься и думаешь: «Я знаю, откуда это».» Хотя Пил более трёх десятилетий постоянно «продвигал» маргинальную и исследовательскую музыку, даже его терпение время от времени подвергается испытанию, когда какие-нибудь группы, желающие выглядеть столь же

«оторвавшимися» от всех прочих, произносят имя Ван Влита «в качестве оправдания своей некомпетентности». О них он говорит так: «Мне кажется, что если бы Бифхарт услышал их музыку, то он был бы до крайности возмущён подобными претензиями. Больше всего бесит то, что многие люди думают, что действительно играют [именно такую музыку]. Я получаю множество записей и пластинок от людей, которые говорят: «О, вам понравится наш певец — он звучит совсем как Бифхарт», и вот ты ставишь запись, слышишь какое-то рычание и думаешь: «Нет, совсем не как Бифхарт — скорее это его противоположность.»»

Журналисты в своём энтузиазме обнаружить звуковое свидетельство о ком-нибудь, кто имеет большое влияние и одновременно сколько-нибудь различимую реальную аудиторию, также впадали в преувеличение «заслуг» Бифхарта. В книге Грила Маркуса *В фашистском туалете* он обращается к альбому The Clash *Give 'Em Enough Rope* (1978), который записывался в сан-францисских студиях Automatt одновременно с альбомом *Shiny Beast* Волшебного Ансамбля. Вот как он оценивает достижения The Clash: «Сейчас в буре их звука вы слышите реггей в ритм-секции, а в неистовом вокале Страммера, перекрёстных гитарных линиях Мика Джонса и в изгибах-поворотах песенных структур слышен Капитан Бифхарт.» Страммер признался Маркусу: «Когда мне было 16, я целый год слушал одну-единственную пластинку — *Trout Mask Replica.»* Но это само по себе вообще-то не может служить основой для следующего поразительного вывода: «The Clash взяли бифхартовскую эстетику израненного вокала, гитарных диссонансов, обращений мелодии и ритмического конфликта и сделали так, что всё это, взятое вместе, стало казаться чем угодно, но не авангардом; в их руках эта эстетика говорит с ясностью и непосредственностью — это требование вы можете принять или отвергнуть. Это звучит как обещание, которое рок-н-ролл много лет не мог выполнить. Из музыки никуда не делось чувство смятения и сомнения, но теперь в ней есть и чувство триумфа.»[387] Похоже, Маркусу хочется, чтобы эти связи существовали, чтобы они провели линию, соединяющую Ван Влита с группой, которая во время написания книги была новой и значительной. Однако и в звуковом, и в концептуальном смысле трудно вообразить себе музыку, которая бы звучала менее похоже на Ван Влита, чем буйный масштабный рок-саунд довольно посредственного второго альбома The Clash.

The Fall и вместе, и по отдельности признавали влияние Ван Влита, но несмотря на взгляды некоторых энтузиастов, в их музыке, начиная прямо с ритм-секции, нет ничего общего. Крейг

Скэнлон, гитарист группы до середины 90-х, так высказался в интервью Бену Томпсону в 1994 г.: «Бифхарт повлиял на мою игру на гитаре — но только в смысле освобождения. Я бы не осмелился копировать его. Нас просили сыграть на трибьют-альбоме, но в этом нет смысла.»[388]

Underworld, по слухам, играют его музыку перед выходом на сцену, чтобы разогреться — но учитывая открыто заявленную ненависть Ван Влита к «стуку сердца матери», проходящему через весь рок-н-ролл, от резких запрограммированных ритмов Underworld у него, без всяких сомнений, схватило бы сердце. В 1999 г. Стивен Малкмус из Pavement сделал ироничное заявление о том, что он хочет, чтобы "Ground Beef Heart", песня, предназначенная для их альбома *Terror Twilight,* звучала как нечто среднее между *Lick My Decals Off, Baby* и альбомом The Groundhogs *Split.* На протяжении всей жизни Pavement их сравнивали с Ван Влитом, но его влияние лишь слегка коснулось их туманного стиля и подхода к музыке, но не песен и не звучания. Важнейший эффект, который могут иметь его мышление, музыка, живопись и тексты — это пробудить в человеке сознание того, что нет никаких правил, кроме тех, которым ты сам решил следовать, и, по крайней мере, гипотетически, ты можешь делать *всё, что угодно.*

Наиболее радикальные инновации Ван Влита служат указателями на тропу, которая всё сильнее зарастает. Очень немногие оказались способны обуздать выпущенные им на свободу силы и преобразовать их в некий новый, индивидуальный взгляд на его наследие — в новую форму искусства. Одним из исключений была поразительная шведская группа Kraldjursanstalten, выпустившая в 1981 г. один альбом *(Voodoo Boogie)* и одну EP-пластинку.

Идею «смазанной» музыки можно найти повсюду — от альбома Орнетта Коулмена *Free Jazz* в начале 60-х до свободных полётов групповой импровизации прогрессивных экспериментаторов середины 70-х Henry Cow и до первобытной шумовой перегрузки японской психоделической группы 90-х High Rise. Но Kraldjursanstalten — одна из редких групп, которые «смазывают» свою музыку весьма похоже на то, как это делали Капитан Бифхарт и Волшебный Ансамбль. Правда, малоизвестная лондонская группа The Balloons с одним одноимённым альбомом планировала подобный курс на протяжении двадцати лет.

Материнский стук сердца был остановлен, и смешение возникло из подвижных инструментальных взаимодействий, которые хотя и были главным образом сочинены, зачастую звучали как свободная игра. Кроме того, группа подставила в

уравнение вместо блюза Ван Влита свои собственные европейские корни. Майкл Максименко, впоследствии игравший с гитаристом-бифхартофилом Генри Кайзером, доказал, что является одним из немногих барабанщиков, способных взять ритмический подход Джона Френча и сделать его своим собственным. И, что немаловажно, их музыка звучала настоящим роком — как и музыка Ван Влита даже в те времена, когда идея рока казалась растянутой до бесконечности. Неистовый звуковой «котёл» песни Kraldjursanstalten "Den Stora Coupe Finalen" показал путь, по которому готов был пойти рок, но так и остался очередным указателем в сторону редко посещаемой территории. Однако с другой стороны, работа на таком уровне взаимопонимания внутри группы требует больше времени, воли, да и, честно говоря, способностей, чем имеется у большинства групп.

По сути дела, музыка Ван Влита слишком уникальна, чтобы её можно было легко передать кому-либо, кроме музыкантов в различных составах Волшебного Ансамбля, добровольно ставших его учениками. Он не произвёл на свет никаких новшеств, которые можно было бы разделить с другими — типа 12-тоновой гаммы, минималистских «систем» или гармолодики Орнетта Коулмена. Он намеренно сторонился музыкальной теории — вплоть до того, что считался антитеоретиком. Но он сыграл себя самого как нельзя лучше. Он сам стал песком, раздражающим устрицу и заставляющим её выбрасывать жемчужины. Самое большое его достижение — *Trout Mask Replica* — навсегда останется перечнем возможностей для желающих сбросить цепи, сковывающие способность к самовыражению. Он заявлял, что самую свободную игру на губной гармошке в своей жизни он услышал в детстве, когда высунул инструмент из окна родительской машины и несущийся ветер вдохнул в неё жизнь. Когда слушаешь его лучшую музыку, кажется, что едешь невдалеке сзади и задыхаешься в распространяемом им воздушном потоке.

Брайтонская часть передвижной выставки *Встань, чтобы быть прерванным* в 1994 г. включала в себя инсталляцию, состоящую из музыки, видео и записанных интервью. Галерее Михаэля Вернера и самому Ван Влиту поначалу не очень хотелось включать её в программу — что само по себе понятно, но находится в определённом противоречии с каталогом выставки, содержавшим много газетных вырезок о Капитане Бифхарте. Неизбежно, что некоторые из поклонников Капитана Бифхарта-музыканта интересуются Ван Влитом-художником лишь из-за того, кем он был раньше, и рассматривают его живопись как некую замену переставшей выходить музыкальной продукции. Но

в общем, нельзя преуменьшать ни интерес к его картинам, ни значение Ван Влита как творческой личности. Брайтонский музей — это маленький провинциальный выставочный зал, однако один человек прилетел на презентацию из Швейцарии, и в тот же вечер улетел назад. Несколько энтузиастов прибыли из Австралии, Японии, Америки и Швейцарии. Прочитав комментарии в книге отзывов, можно сразу увидеть полярно противоположные мнения. Желание художника провоцировать зрителей было удовлетворено. Вот несколько примеров:

«Полная чепуха.»

«Весело; лучше, чем музыка.»

«Я люблю Вас, но не Ваши картины.»

«До сегодняшнего дня не слышал о Вас, но Ваша музыка очень заразительна. Буду искать ваши извращённые работы.»

«Как ужасно, что сейчас для того, чтобы устроить выставку, нужно быть поп-звездой.»

«Дон, спасибо за то, что Вы сделали то, что Вам нужно было сделать.»

«Я бы прошёл 3000 миль, чтобы увидеть это.»

«Работа помрачённого рассудка. Так много травмы.»

«Пожалуйста, соберите группу и поезжайте на гастроли.»

«Прекрасно. Я проехал 110 миль, чтобы посмотреть на это.»

«Фигуративные произведения напоминают раннего Китая, однако более абстрактные кажутся гораздо более интересными.»

«Ничего себе — так *сердито.»*

«Кто-то украл у меня рисунок, который он нарисовал для меня — это мог бы быть ветер, могло бы быть море. Однако всё это тут.»

«Музыка мне нравилась; теперь картины. Что дальше?»

Предположительно «трудное» для глаз и ушей искусство не стало проблемой для многих посетителей выставки. Вспоминает Бройер: «Были в восторге дети — для меня это было очень интересно. Им нравилась музыка (для меня это было колоссальным сюрпризом), и картины тоже, потому что на них было много такого, что нужно было «открывать».»

Отношения Ван Влита с Галереей Михаэля Вернера увенчались успехом, и их вера в него окупилась как в коммерческом, так и в художественном отношении. Но доверие к галерее у него соседствует с отсутствием интереса к покупателям его картин — а в некоторых случаях и к самим картинам, как только они уходят из его собственности.

Он сказал Кристин МакКенна следующее: «Большинство людей этого не знают, но я рисовал все 60-е и 70-е — тогда я не показывал свои работы, потому что не хотел. Правда, сейчас, я

рад их показать, потому что художественный мир, по сравнению с музыкой, даёт мне лучшую жизнь. Очень приятно, что не нужно общаться с поклонниками, к тому же сейчас я гораздо богаче.»[389]

В последние годы он не раз заявлял, что больше не думает о музыке как композитор, а предпочитает открывать свои творческие каналы для визуальных раздражителей. Хотя его картины сейчас для него гораздо важнее музыки, он явно не сентиментален по отношению к ним — одному своему приятелю он сказал, что хочет, чтобы после его смерти они были сожжены. Его отношения со своим записанным наследием постичь гораздо труднее. Хотя он остаётся очень горд своими достижениями в музыке, тем не менее стремится к тому, чтобы его «канон» был оставлен как есть — в том состоянии, в каком он находился в момент прекращения записей в 1982 г. Однако, хотя эта музыка — его, она, вместо того, чтобы лежать у него под рукой в студии или, подобно его картинам, находиться в распоряжении какой-то одной «галереи», остаётся в руках других людей. Классический пример — это то, что на настоящий момент (2004 г.) *Lick My Decals Off, Baby* нельзя купить на CD ни в Англии, ни в Штатах ни в каком виде, за исключением дорогих японских импортных изданий. Запутанные контрактные махинации, красной нитью прошедшие через всю карьеру Ван Влита, до сих пор препятствуют выпуску некоторых фрагментов его лучшей музыки. На Ван Влита всё это оказало такой кумулятивный эффект, что сейчас он просто отвечает «нет» на все предложения.

Семья Заппа всё ещё владеет мастер-лентой *Bat Chain Puller,* и в конце 90-х планировала её издать, но из уважения к Ван Влиту спросила у него, даёт ли он свою санкцию на выпуск. Любого можно простить за мысли о том, что Ван Влит, услышав о возможности издания пластинки (которой он так гордился), дабы слушатели наконец смогли услышать её в правильно смикшированном и сведённом виде, и понять, почему она пользуется репутацией одного из великих «утраченных» альбомов, наверное, прыгнул до потолка. Но ответ был прост: нет. Может быть, потому, что это уже всё-таки реликвия прошлого; может быть, он не хотел, чтобы её микшировал кто-то другой; может быть, ему был противен сам факт того, что альбом до сих пор фактически является собственностью Заппы — однако, в отличие от "fuck you", брошенного Заппе в 1982 г. посредством использования вещи "81 Poop Hatch" в *Ice Cream For Crow*, теперь он просто ничего не хочет знать.

Когда Revenant Records составляли свою 5-дисковую коробку *Captain Beefheart & His Magic Band Grow Fins: Rarities (1965–1982) —*

коллекцию драгоценностей, составленную из концертных записей, ацетатных пластинок, демо-записей и радиопередач с обширными заметками Джона Френча, выпущенную в 1999 г. — их попытки связаться с Ван Влитом были встречены молчанием. Он получил гонорар; гонорары получили и записывавшие материал участники группы. Во многих случаях это были первые деньги, когда-либо полученные ими за выпущенный материал Капитана Бифхарта. Дин Блэквуд с Revenant Records говорит, что цель этой подборки — представить «неосторожные моменты».

«Так получается, что кое-какие из самых неотразимых моментов в записанном наследии Капитана Бифхарта слышали всего несколько человек», — объясняет он. Несмотря на молчание Ван Влита, проект был строго легален, так что лейбл решился на издание. В идеальном случае им, конечно, хотелось получить его одобрение, но, по словам Блэквуда, «наверное, нашей главной установкой была верность этой работе и людям, которые её делали.»

Хотя по поводу этого издания Ван Влит не сделал никаких комментариев, он, по словам одного очень надёжного «источника», звонил на Rhino Records и выражал недовольство по поводу *The Dust Blows Forward* — двойного сборника, выпущенного фирмой в 1999 г. — несмотря на то, что на тот момент практически все вошедшие в него вещи были коммерчески доступны. В 2000 г., после долгого перерыва, Ван Влит возобновил контакт с Джоном Пилом — когда услышал, что его жена нездорова. Пил в своём радиошоу упомянул о разговоре с ним, и привёл следующие слова Ван Влита: «Я люблю носорогов, но не люблю Rhino.» Также маловероятно, что *I'm Going To Do What I Wanna Do: Live At My Father's Place 1978,* двойной CD ограниченного тиража, выпущенный Rhino Handmade в 2000 г. и распространяемый только по сети, внушил бы ему любовь к этой компании. Приняв это как данность, можно лишь воображать, какова была его ярость к тому, что стало «открытым сезоном» для издателей альбомов концертного материала (фактически бутлегов), которые продавались в крупных торговых сетях. Концертный альбом *Mersey Trout* был записан в Ливерпуле во время британских гастролей 1980 г. и выпущен на Ozit/Milksafe. Viper Records выпустили *Magnetic Hands* — ещё один сборник британских концертных записей всех эпох, и *Railroadism* — то же самое на основе американских концертов. Однако самой скандальной известностью пользуется *Dust Sucker* (Ozit/ Milksafe) — бутлег-версия *Bat Chain Puller* со смехотворными комментариями на обложке. Хотя, конечно, можно сказать, что этот альбом послужил продвижению музыки на рынок, тем не

менее по сути дела это бутлег студийных записей, среднего качества, но оформленный так, как будто это официальное издание. К сожалению, он настолько широко распространился, что сейчас крайне маловероятно, что семья Запп вообще когда-нибудь выпустит *Bat Chain Puller*. Хотя они с уважением отнеслись к первоначальной просьбе Ван Влита не выпускать эту пластинку, кое-какая информация из их лагеря говорит о том, что у них были мысли сохранить верность самому произведению и наконец оправдать капиталовложение двадцати-с-лишним-летней давности — вместо того, чтобы следовать желаниям его неуловимого и привычно не склонного к сотрудничеству творца.

Ozit/Milksafe оправдывали выпуск *Dust Sucker* неправдоподобной сказкой о том, что Ван Влит будто бы ещё в начале 80-х отдал «свой микс» этих сеансов записи покойному диск-жокею и промоутеру Роджеру Иглу и попросил его выпустить эти записи. Зачем ему вдруг понадобилось просить кого-то независимым образом выпустить альбом, который был главной и самой важной причиной контрактных проблем, препятствовавших развитию его карьеры в конце 70-х — и тем самым, вероятно, усугубить их — остаётся непонятным. Эта история не пользуется никаким доверием со стороны участников Волшебного Ансамбля. В 1980 г. Virgin выпустили сборник своих артистов (в том числе и Капитана Бифхарта с "Dirty Blue Gene") под ироничным названием *Cash Cows* (Дойные коровы). Безусловно, вымя дойной коровы-Бифхарта ещё будут продолжать больно щипать — в проектах разных компаний много разных сборников редкостей.

С более позитивной стороны можно отметить, что на момент написания этой книги отношения Ван Влита с Rhino заметно улучшились. Artist's Ink Editions (подразделение Rhino Entertainment) в сотрудничестве с Галереей Михаэля Вернера издали *Riding Some Kind Of Unusual Skull Sleigh* — коробку, посвящённую деятельности Ван Влита во всех областях. Это выпущенное ограниченным тиражом издание включает в себя оригинальную подписанную цветную гравюру и очаровательный CD, состоящий из стихотворений и фрагментов песен. Оно содержит также две книги (одна представляет собой собрание фотографий, стихов, рисунков, вырезок и тексты песен, вошедших на CD; другая состоит из 60-ти цветных панно картин и рисунков) и DVD с короткометражным фильмом Антона Корбина *Some Yo-Yo Stuff*. Розничная цена коробки — 500 долларов. Покупатели этого дорогостоящего набора направили на Rhino несколько жалоб относительно того, что на некоторых гравюрах паукообразная роспись Ван Влита выходит за пределы бумаги. Если Ван Влит

действительно хочет дистанцироваться от своего прошлого рок-музыканта, его подборка материала для этого CD — конечно, представляющая интерес только для ярых приверженцев Капитана Бифхарта — мягко говоря, курьёзна.

Только сам Ван Влит может объяснить это старт-стопное двойственное отношение к своей музыкальной карьере. Первоначально он думал, что сможет произвести крупную перемену в том, как люди слушают музыку. Эти перемены были значительны, но, конечно, не столь масштабны, как он надеялся. Интервью с Джимом Гриром в журнале Rockstar в 1991 г. продемонстрировало, что он до сих пор недоволен своим маргинальным статусом, причём возлагает ответственность за это на музыкальных критиков и легковерную публику: «Всю мою жизнь они повторяли мне, что я гений. То же самое говорили о моих детских скульптурах, хлопали меня по спине… Но между тем они также вбили публике в голову, что моя музыка слишком трудна для прослушивания.»[390]

В настоящее время Ван Влита невозможно увидеть вне дома. Район, в котором он живёт, в 60-е и 70-е годы был популярен среди хиппи из-за красоты природы, и он шутил, что не выходит, потому что боится встретить фанатов Grateful Dead. Но его стремление к уединению серьёзно, как он и объяснил Джону Роджерсу: «С тех пор, как я там поселился, я виделся всего с тремя другими людьми. И я не шучу. Но я вообще-то особо и не выхожу.»[391]

Всё это питает слухи о том, что он якобы серьёзно нездоров. Однако все подобные предположения отметались и им самим, и Галереей Михаэля Вернера. Его отказы от появлений на открытиях выставок в 90-е годы объяснялись боязнью авиаперелётов, травмой бедра, будто бы перенесённой в 90-е, а также возрастающей фобией к городскому окружению. «Я также не люблю летать, с тех пор, как Рейган избавился от всех авиадиспетчеров», — сообщил он Джону Йо. «Кроме того, я не могу рисовать в самолёте, не могу рисовать в отелях.»[392] Позже он так объяснил Джону Роджерсу, почему с 1990 г. ни разу не был ни на одной своей выставке: «Не думаю, что появление на публике подобным образом что-то кому-то даёт — мне кажется, это просто коммерческий ход.»[393]

Трудно поверить, что это единственные причины, по которым Ван Влита не видно на публике. В новостном сюжете американского ТВ, показанном в 1989 г., он снят на частном показе своей выставки в Музее Современного Искусства в Сан-Франциско; выглядит он весьма неважно. Хотя первый вопрос журналиста был вырезан, его нетрудно угадать по отрывистому

ответу Ван Влита: «Я сделал достаточно музыки.» В его поведении ощущалась фрустрация — несомненно, та же самая, какую он испытывал, когда на художественных шоу фанаты Капитана Бифхарта приставали к нему с просьбами автографов.

После этого ему был задан вопрос — о чём его картины. Ответ был: «О разном.» Краткость ответа можно приписать глупости вопроса, но когда его попросили рассказать об этом поподробнее, он тонким, неуверенным голосом сказал: «О хорошем», после чего ушёл, опираясь на палку (его видели с ней со времени выставки в Уоддингтоне, Лондон, в 1986 г.). В следующем году Эйс Фаррен Форд увидел его на выставке в Галерее Фреда Хоффмана в Санта-Монике, и заметил, что он стал выглядеть ещё хуже. Это был последний раз, что Форд общался с ним. «Это был первый раз, когда я увидел его в кресле на колёсах, что, конечно, поразило меня», — вспоминает он. «Как я сейчас понимаю, его состояние начало проявляться ещё во время последних гастролей — ему помогали выйти на сцену и уйти с неё, и ему было трудно ходить. Но мы не обратили на это внимания из-за самой природы его личности — это старый Капитан Бифхарт, молодой парень, которому на самом деле тысяча лет. примерно так. Нам и в голову не приходило, что у него на самом деле физические трудности. Он никогда никому не говорил, что ему нехорошо, и тогда это казалось «очередной репризой».»

В среде поклонников всегда считается, что у Ван Влита со здоровьем всё в порядке — в конце концов, в начале 90-х он построил на своей земле новую студию. Безусловно, если он не хочет, чтобы состояние его здоровья обсуждалось в СМИ, это его дело — но некоторые из объяснений его затворничества кажутся столь неубедительными, что создают питательную среду для всяких слухов.

Частично подтверждённая и очень популярная версия — если это можно так назвать — состоит в том, что Ван Влит страдает множественным склерозом. Его затворничество и плохая мобильность приписываются плохому здоровью, но в отсутствие официального заявления любые выводы неизбежно будут спекулятивными. В конце 1999 г. Рик Карр коснулся его здоровья в передаче Национального Общественного Радио и заявил, что в конце 80-х Ван Влиту был поставлен диагноз «множественный склероз». В 1994 г. Ван Влит сделал запись шести стихотворений (первоначально они были включены в каталог выставки *Встань, чтобы быть прерванным,* а позже вошли в звуковую книгу Люка Феррари *Pearls Before Swine, Ice Cream For Crows)*. В семи минутах этого материала его голос звучит неуверенно и кажется, что у

него проблемы с произношением. Для Форда это, конечно, стало потрясением. «Когда я впервые это услышал, я буквально заплакал», — признаётся он. «Это был первый раз, когда [я осознал], что он болен, что ему на самом деле плохо. Сначала мне было очень тяжело это слушать, но я преодолел это. Я люблю эти стихи за то, что в них содержится, но после тех лет, что мы провели вместе, это было всё равно что сказать — мне больше не придётся с ним разговаривать. У нас больше не будет тех вечеров.»

Элейн Шеперд начала снимать телевизионный документальный фильм *Артист, ранее известный как Капитан Бифхарт* (вышел на BBC в 1997 г.) в 1993 г. Но вскоре ей стало казаться, что фильм постигнет та же судьба, что и другие планировавшиеся проекты, имеющие отношение к Ван Влиту — отказ в финансировании из-за отсутствия сотрудничества со стороны самого субъекта. По счастливой случайности, эта проблема была решена, когда друг Ван Влита фотограф Антон Корбин согласился на использование в фильме снятых им кадров. Он также снял в 1993 г. и свой собственный фильм (оплаченный BBC) — 12-минутную короткометражку, озаглавленную *Some Yo Yo Stuff*. Без участия Корбина — который убедил Ван Влита в том, что с этим документальным фильмом всё в порядке — не удалось бы получить архивных материалов и разрешений на использование в программе музыки и картин.

Хотя Ван Влит и пошёл на сотрудничество и переслал нужные материалы, самой Шеперд так и не удалось с ним поговорить — общение шло исключительно с Джен по факсу — и когда получившая высокую оценку критиков программа была закончена, Ван Влиту был выслан её экземпляр. Однако, как и ожидалось, никакого ответа не последовало. К началу 90-х Ван Влит ещё давал интервью и был рад где-нибудь появиться, но сохранял полное затворничество и был очень чувствителен к своему визуальному отображению. Так что, хотя он и не появился в фильме, проблема была решена воображением, при помощи фильма *Some Yo Yo Stuff*. В этом замечательном и забавном визуальном эссе есть кадры, на которых Сью Влит подходит к камере, держа в руках вырезанную из картона фигуру своего сына, которую она затем показывает зрителям и втыкает в песок Мохавской пустыни. Там также присутствует кинорежиссёр Дэвид Линч — он задаёт Ван Влиту несколько вопросов. Когда на экране появляется сам Ван Влит, мы видим его сидящим в затемнённой комнате. Он в тёмных очках и курит сигару. Его остроумный, лаконичный и произнесённый дрожащим голосом комментарий записан наложением. Он представлен как можно более

положительно, но визуальное свидетельство его физического упадка совершенно однозначно, и потрясло многих.

В интервью с Корбином на лондонской радиостанции GLR в 1998 г. интервьюер спрашивает прямо: «Было большое беспокойство о его здоровье и т. д. В фильме *[Some Yo Yo Stuff]* он говорит довольно медленно, как будто очень болен. Как его здоровье сейчас?» Корбин отвечает: «Ну, он же не бежит марафон. Я думаю, что его здоровье не так уж великолепно, но его разум очень ясен. И мне кажется, что ему хочется просто остаться одному и рисовать. И я специально сделал фильм так — я хотел сосредоточиться на его разуме, а не на каких-то других вещах. Со времени съёмок фильма я не видел его, но когда мы разговариваем, он говорит очень живо.»

Уклончивость Корбина повторяется в ответах людей, с которыми Ван Влит до сих пор поддерживает близкие отношения. Либо он просит их соблюдать осторожность, либо они сами решают действовать с наивысшей осмотрительностью. Даже те, кто уже с ним не общается, держат данные почти двадцать лет назад обещания — никому не говорить, где он живёт (хотя эта информация уже много раз была раскрыта). Таково уважение, которое он внушает людям до сих пор. Его уединение настолько тотально, что даже самые его близкие друзья общаются с ним главным образом по телефону. В конце 90-х Полли Харви (с которой долгое время сотрудничал бывший басист и клавишник Волшебного Ансамбля Эрик Дрю Фельдман) рассказала Джону Пилу, что Ван Влит (который, как он сам говорит, является большим поклонником её музыки), несколько раз ей звонил и у них были разговоры-марафоны. Однако, по слухам, когда в 1998 г. она была в Штатах, он отклонил её просьбу о визите. В 2004 г. она подтвердила, что её дружба с Ван Влитом продолжается, и она регулярно посылает ему демо-записи нового материала, чтобы получить критическую оценку.

Моя амбиция взять интервью у Ван Влита казалась с самого начала нереалистичной. Все его знакомые, с которыми я связывался, говорили мне, что он никогда не будет со мной разговаривать. Они были правы. Ещё в 1995-м я связался с манхэттенским представительством Галереи Михаэля Вернера и получил следующую информацию: принять участие в издании книги Дону неинтересно; он разговаривает всего с несколькими людьми; это расстроит его рабочий график художника; наконец, ему неинтересно копаться в прошлом. Но ближе к концу разговора мне сказали, что если мне удастся избежать повторения обычных бывших в употреблении историй — я понял, что под этим подразумевается любая незаслуженно негативная

информация — и они смогут посмотреть то, что у меня получится, тогда, возможно, галерея сможет дать мне кое-какие полезные контакты и — кто знает — может быть, Дон даже поучаствует в проекте с художественной стороны. Мне прислали набор вырезок.

Через год я обратился к одному близкому другу Ван Влита с просьбой об интервью. Он дал предварительный вежливый отказ, но потом сказал, что на следующей неделе Дон будет ему звонить, и тогда он расскажет ему об этом. Вскоре после этого я получил от галереи факс, сообщавший мне о том, что до них (и до Дона Ван Влита) дошли сведения, будто бы я домогаюсь некого материала, утверждая, что и галерея, и Ван Влит поддерживают мой проект (чего я усердно избегал). Мне было сказано немедленно прекратить подобные попытки.

В конце 1999 г. я возобновил этот контакт, послав им несколько набросков глав книги вместе с просьбой о разрешении воспроизвести в книге некоторые картинки — в отношении журнальных и газетных статей это может считаться чистой формальностью. Поскольку надежда умирает последней, я также попросил и об интервью. После зловещей проволочки мне сообщили, что Ван Влит лично отказал в разрешении, потому что хочет дистанцироваться от своей музыкальной карьеры. Об интервью даже не упоминалось. После этого я направил в галерею факс с формальной просьбой об интервью и несколько вопросов (главным образом о живописи), которые просил отдать на рассмотрение Ван Влиту. Это казалось совершенно бессмысленным занятием, но мне в конце концов нужно было получить определённое «нет». Оно не заставило себя ждать. Галерея согласилась передать ему мои вопросы. Вскоре я получил разочаровывающее, но полностью ожидаемое сообщение на автоответчик, в котором говорилось, что Дон не хочет иметь с этим проектом ничего общего. Перерабатывая книгу в 2004 г., я вновь связался с галереей, и оттуда мне сообщили, что сейчас взять у Ван Влита интервью не представляется возможным, но если вопросы покажутся ему интересными, он может вступить со мной в переписку. Оценивая шансы на получение интервью близкими к бесконечно малой величине, я почувствовал, что лучше оставить его в покое.

В 1994 г. в журнале *The Wire* Джон Пил сказал: «Для меня нет большего горя, чем знать, что он настолько болен.»[394] Тем самым он выражает чувства многих людей, которых по-настоящему волнует здоровье Ван Влита — либо потому, что в прошлом они были его друзьями, либо потому, что были глубоко тронуты его музыкой, либо и то и другое сразу. К сожалению,

похоже, что эти чувства его сейчас мало интересуют. Во время моих исследований при написании этой книги некоторые люди, с которыми я говорил, имели телефонный номер Ван Влита, но говорили, что на звонки никто не отвечает, а сообщения на автоответчик игнорируются. Эти давние друзья, по-настоящему желающие поговорить с ним и пожелать ему всего лучшего, не могут этого сделать. Как заметил один из них: «Мне кажется, это очень печально, когда человек думает, что может прожить без старых друзей. Наверное, это очень жалкое существование.» Тем не менее в 1993 г. Ван Влит сказал Дэйву ДиМартино, что он «счастлив до потери пульса» — наверное, это и есть лучшее описание его теперешнего стиля жизни. Но сопоставим это высказывание с рассказами из очень достойных доверия источников — в них говорится, что посетители, которых Ван Влит знает лично, подъезжают к его дому и встречаются лишь с закрытыми дверями, внезапно задёргиваемыми занавесками и тишиной в ответ на звонок в дверь.

Уместной финальной главой в неспокойной дружбе Заппы и Ван Влита стала их встреча в начале 90-х. Заппа позвонил и сказал, что у него нашли неизлечимую форму рака. Они в последний раз помирились, и Ван Влит рассказал Заппе о собственных проблемах со здоровьем. В 1995 г., говоря с Джоном Роджерсом о смерти своего друга, он сказал: «Он уехал, а потом взял и помер. Он умер слишком рано — слишком, слишком рано.»[395]

Дон Ван Влит до сих пор интересуется музыкой и говорит, что любит слушать блюз, джаз и классику — но только не за работой: «Я не слушаю музыку, когда рисую. За исключением того, что творится у меня в голове, кругом полная тишина.»[396]

Те немногие, с кем он поддерживает контакт, до сих пор вполне могут услышать звонок в непредсказуемый час, и во время общения, возможно, услышать по телефону музыку. Морис Теппер вспоминает время, когда Ван Влит поставил ему позднюю, чрезвычайно трогательную сольную запись Хаулин-Вулфа "Ain't Goin' Down That Dirt Road": «Я говорю Дону: «О, парень», а он — «О Боже». Мы говорили шёпотом, потому что у нас были обнажены нервные окончания — он чуть не плакал. Вечер не был ветреным, и вдруг моя задняя дверь с грохотом открылась, и я с воплем вскочил с места. Я в самом деле подумал, что ко мне вломился грабитель с пистолетом. Дон сказал: «Что там такое?» и я рассказал ему про дверь. Он говорит: «Знаешь, кто это? Это Волк. Со мной такое было трижды.»»

В статье в MOJO «Лучшая вещь, которую я услышал за весь год», он по телефону поставил свой выбор за 1994 г. Марку

Эллену. «Сэм-на-одной-струне! Это чёрный бродяга! Однострунный Сэм или однострунный Джонс — в зависимости от того, где ты живёшь! Ха-ха. Это особенно хорошая штучка, которую он назвал "He Was A-Fuckin'", записанная уже довольно давно. Мне дал её послушать Крылатый Угорёк [Эллиот Ингбер] примерно — ооо — двадцать лет назад. Да! Очень хорошая вещь.»[397]

Часть этого интервью также появилась в Q. На просьбу рассказать какой-нибудь анекдот Ван Влит ответил одним из своих тогдашних любимцев — правда, пропустил часть о том, как китайцы охотятся, чтобы укрепить в себе мужество: «Одна шутка, с которой я определённо согласен. Это шутка о том, как китайцы убивают тигров. У них проблемы с противоположным полом! Могу рассказать ещё одну. Если когда-нибудь попадёте в Японию, не открывайте большой водопроводный кран, потому что они едят китов!»[398]

Интервью становились всё реже, пока совсем не прекратились после разговора с Джоном Роджерсом в 1995 г. Джон Йо, сам поэт, пишет так: «В наше время, когда на художниках, писателях и музыкантах лежит обязанность раскрыть мириад способов существования мира вне нашего понимания, Ван Влит представляет собой поистине редкий феномен.»[399]Похоже, Йо пытается вызвать дух другого типа Аутсайдера, выведенного Колином Уилсоном в его книге *Аутсайдер* (1956). Главной темой этого бестселлера (в самом схематичном виде) является рассмотрение проблем отчуждения и творческой способности в обществе. Уилсон фокусирует внимание на образе художника как незнакомца в чужой стране — человека, находящегося вне общества, плохо подготовленного для повседневной жизни в этом обществе, но имеющего большое преимущество — он может открывать истины, которые в обычном случае остались бы незамеченными.

Естественно, для всех стало большим сюрпризом появление заголовка на обложке апрельского (2002 г.) номера MOJO: «Бифхарт разговаривает с. Боно!». Восклицательный знак тут явно был необходим — не только потому, что разговор шёл с музыкантом, о котором он столь уничижительно отозвался в 80-е годы, но и потому, что Ван Влит вообще стал с кем-то разговаривать. Друг обоих Антон Корбин организовал интервью в виде телефонного совещания. Интервью следовало законам формата, получившего столь широкое распространение в последние десять (или около того) лет — лаконичные вопросы-ответы, причём интервьюер говорит, в общем, больше, чем интервьюируемый. Может быть, Ван Влит в последнее время

переменил своё мнение о музыке U2, но на протяжении всего интервью он чрезвычайно любезен. Например — Боно сообщает нам, что он бы хотел пойти по стопам своего отца и стать художником, на что Ван Влит отвечает: «Мне кажется, ты уже художник. Ты можешь сделать так, чтобы песня волновала слушателя, и можешь придать ей форму.» Он доходит даже до того, что называет песню "One" U2 «фантастической». Может быть, те времена, когда он был вынужден всё время быть настороже, давно прошли, но всё равно создаётся впечатление, что «широкоэкранный» рок U2 был бы идеальным воплощением всего того, что ему не нравилось в современной музыке. К нашему разочарованию, Боно в своих вопросах редко выходит за пределы шутливой беседы, так что из интервью нельзя ничего узнать о текущих занятиях Ван Влита. Однако последний выдаёт-таки несколько перлов. В одном из чудных обменов репликами он спрашивает Боно, что такое хип-хоп. «Хип-хоп — это способ использования чёрными технологии для открытия Африки», — отвечает он на свой вопрос. Затем Ван Влит переходит к животным. «Я неслабый фанат животных», — говорит он. Потом он спрашивает Боно, видел ли тот рыбу-луну. «Ты должен был видеть», — говорит Ван Влит. «Она весит как две коровы и выглядит как рыбья голова. Одна голова.» Боно признаётся, что до сегодняшней встречи робел при мысли о разговоре с Ван Влитом. «О, да что, ничего такого», — великодушно отвечает Ван Влит (что звучит весьма слабым утешением для тех, кто безуспешно пытался связаться с ним).[400]

В сентябре того же года поэт и музыкант Айвор Каллин, оказавшись на железнодорожной платформе в Восточной Англии, получил кусочек информации благодаря краткой — и случайной — встрече с человеком, давно знакомым с Ван Влитом.

«Я вышел из поезда в Стаумаркете и стал искать своего бородатого пожилого дядю, которого я никогда не видел», — вспоминает Каллин. «На платформе я заметил двух бородатых мужчин — один, видимо, был дядя, которого я искал, а другой, несомненно — Джон Пил. Я попросил дядю минутку подождать и воспользовался возможностью поговорить с Пилом. «Мистер Пил», — сказал я, — «я много десятилетий был поклонником вашего шоу и должен поблагодарить вас за то, что вы первым в этой стране поставили в эфир Капитана Бифхарта.» Он отвечал, что благодарен за столь добрые слова и сказал, что совсем недавно Капитан звонил ему. Он вспомнил, что тот день был днём рождения Пила и позвонил, чтобы пожелать всего лучшего и спеть ему по телефону песню Роберта Джонсона "Come On In My Kitchen". Пил был доволен, что Капитан соблаговолил позвонить

ему, помнил о его дне рождения и был в достаточно хорошем здоровье, чтобы вспомнить и позвонить.»

В 2003 г. Морис Теппер выпустил сольный альбом *Head Off,* в котором содержался большой сюрприз — слова к песне "Ricochet Man" были написаны неким Доном Ван Влитом. Эта песня, будучи его первым музыкальным материалом за 21 год, представляет собой лаконичный и выразительный портрет неуловимого подвижного готового на всё вооружённого фольклорного персонажа. Он одновременно романтичен и зловещ — этот человек, который как будто вышел из фонового действия песни вроде "Floppy Boot Stomp" или "When It Blows Its Stacks".

Менее хорошие новости пришли в конце 2003 г. от одного очевидца — к дому Ван Влита подъехала машина скорой помощи с горящими фарами и воющими сиренами и увезла Дона в больницу. За ним поехала Джен в их чёрном «Мерседесе». Однако на этом фоне затворничества и плохого здоровья Ван Влит удивил всех, вернувшись в том же году к записи — и под именем Капитан Бифхарт. Он записал 35-секундную вещь "Happy Earthday" (довольно-таки резкий акапелльный вариант "Happy Birthday") для альбома-бенефиса *Stand For What You Stand On,* составленного природоохранной организацией Earthjustice. Среди других артистов, участвовавших в альбоме, были Моуз Аллисон, Нора Джонс и давний объект музыкального желания Ван Влита — Рай Кудер.

Столь же большим сюрпризом (притом гораздо более разрекламированным) было возрождение Волшебного Ансамбля без Капитана. Джон Френч впервые начал думать над этой идеей ещё в 2001 г. Он вспоминает, что во время работы над книгой *Взгляд сквозь глаза Волшебства* (его личным отчётом о работе в группе), благодаря течению времени и некой объективной дистанции он стал смотреть на музыку под другим углом.

«Вызванное Интернетом возрождение интереса также сыграло ключевую роль в моём возвращении к собственным музыкальным корням», — говорит Френч. «Моё первое представление о воссоединении состояло в том, чтобы собраться с моими товарищами по *Trout Mask* [Марком Бостоном и Биллом Харклроудом] и Артом Триппом, и исполнять инструментальные версии вещей из *Trout Mask* и *Decals.* В том же году я сказал об этом продюсеру BBC Элейн Шеперд — во время одного из её визитов в Калифорнию. Она передала мои слова кое-каким заинтересованным людям в Англии и тем самым как бы зажгла искру. Когда мне сделали настоящее предложение по этому поводу, я был несколько удивлён, что появился шанс реального воплощения моей мечты.» Френч позвал в группу Бостона и

Харклроуда, а также Денни Уолли, с которым он играл в Волшебном Ансамбле образца 1975-76 гг. Они начали репетировать, готовясь к выступлениям, которые должны были состояться в 2002 г. в UCLA в Калифорнии, лондонском «Барбикэне» и где-то ещё, но концерты были отменены из-за контрактных затруднений. Когда им сделал предложение Барри Хоган, организатор фестивалей All Tomorrow's Parties, Харклроуд, который с самого начала неохотно занимался всем этим, ушёл. Найти человека, который не только смог бы сыграть эти партии, но и быстро их выучить, казалось нелёгкой задачей. Проблема была решена в августе 2002-го, когда в Атланте, Джорджия Уолли увидел, как Гэри Лукас живьём исполняет свой саундтрек для немого экспрессионистского фильма 1920-х гг. «Голем».

Денни Уолли вспоминает, как они с Гэри Лукасом начали работать над своими партиями, уединившись в его доме в Атланте. «Первая вещь, которую мы сыграли вместе, была "Steal Softly Thru Snow" *[Trout Mask Replica],* и когда она закончилась, мы смотрели друг на друга с отвисшими челюстями, а ноты висели в воздухе. Мы начали и закончили её одновременно. С этого момента мы уже понимали, что у нас что-то должно получиться», — говорит он. «Это здорово, играть с ними — это полный экстаз», — восхищается Лукас этой пьесой. «После совместных репетиций, мы с Денни обрели большую уверенность. Это классическая ритм-секция, и слышать этот низ и перкуссию вместе с гитарами, такими энергичными и пробивными, было для нас большим кайфом. Мы не думали, что это будет так хорошо звучать. Совершенно обалденное впечатление — и звучит всё очень современно.»

Пока всё шло хорошо, но в головоломке нехватало одного большого куска — самого Ван Влита. Были соображения о привлечении вокалистов со стороны, но кто бы смог разучить более трудный материал? В конце концов Френч, обладатель блюзового баритона и сам по себе отличный певец, вызвался на эту психически и физически требовательную роль. «Я разучивал примерно дюжину песен», — говорит он. «Чтобы держать голос в форме, мне нужно было петь примерно по часу в день. Я несколько раз «въехал в гору» и повысил продолжительность своих упражнений на 50 %. Кроме того я снова начал играть на губной гармошке, для чего, к моему удивлению, понадобилось много дыхания, и таким образом развил диафрагму. В первые две недели мне казалось, что у меня начались проблемы с сердцем — из-за мучительной боли в груди. Потом я понял, что это, наверное, моя диафрагма сопротивляется избыточной нагрузке. Однако я заметил, что стал более энергичен — наверное, от

повышенной дозы вдыхаемого кислорода. Песни стало легче петь. Здесь мой подход заключается в том, чтобы не петь в моём собственном стиле, а имитировать Дона. Он один из величайших вокалистов, которых я когда-либо слышал, и его стиль и метод подачи настолько ассоциируются с музыкой, что было бы просто нелепо заново изобретать вокал. Ничего лучше не может быть. Его фразировка и тональность в каком-то смысле больше относятся к актёрской игре, чем к пению. Так же, как на него оказали сильное влияние Хаулин-Вулф, Мадди Уотерс, Джон Ли Хукер и другие, на меня в 60-е сильно повлиял Капитан Бифхарт. Я и на самом деле пел и играл на губной гармошке в местной группе и был вдохновлён харизматичным стилем Дона.»

Марк Бостон смотрит на всё это слегка иначе. «Музыка имеет значение сама по себе — именно поэтому мне захотелось этим заняться», — заявляет он. «Сначала мы собирались сделать это без вокала, как дань уважения Дону, но Джон знает все песни и он великолепный певец. Но это всё равно дань уважения Дону. Джона беспокоило, что люди могут подумать, что он пытается быть Доном. Я сказал: «Джон, ты никак не сможешь быть Доном, и он никак не сможет быть тобой. Просто пой как можно лучше и получай от этого удовольствие.»[401]

Когда Френч взял на себя вокальные обязанности, состав был первоначально дополнен Робертом Уильямсом, а потом Майклом Трейлором на барабанах. Последний в середине 70-х короткое время был членом Волшебного Ансамбля, но ушёл вследствие застоя, в котором оказалась группа. Конечно, то, что получилось, не было настоящей вещью, но, по крайней мере, музыка была жива и дышала огнём — а не собирала пыль на полках у коллекционеров. Интервьюируя членов группы по отдельности в 2003 г., я обнаружил у них невероятный энтузиазм по отношению к музыке, большое уважение к Ван Влиту и дух товарищества, связывающий ветеранов любой тяжёлой кампании. Кроме того, это эффективный способ ликвидации остаточных последствий пост-бифхартовского синдрома. Группа записала альбом *Back To The Front,* представляющий превосходные исполнения песен из бифхартовского канона — притом с более трёхмерным звуком, чем был на оригинальных версиях. Вместе с документальным фильмом о воссоединении был выпущен и DVD *Live In Concert,* снятый в апреле 2003 г. в лондонском зале Shepherd's Bush Empire.

Больше не было необходимости отбывать срок в бочке, больше не было драк и психологических войн, не было десятичасовых репетиций, на которых ничего не происходило. Теперь это был более прямолинейный, радостный — и

очистительный — опыт, и все они это заслужили. Если говорить обо мне, то после того, как я увидел живое исполнение таких вещей, как "Click Clack", "Smithsonian Institute Blues" и "Moonlight On Vermont", я был искренне рад отложить в сторону вопросы об аутентичности, откинуться в кресле и завопить в знак одобрения. Когда группа в июле 2004 г. в студии Maida Vale сыграла часовую программу для шоу Джона Пила на BBC Radio 1, Пил признал, что «на этом пире несомненно присутствовал дух». Он также добавил: «Вот какая у меня мысль для всех вас: если хороший оркестр играет Бетховена, никто не говорит, что это будет иметь силу только в том случае, если за дирижёрский пульт встанет сам Людвиг. Так поблагодарим Волшебный Ансамбль за то, что они сегодня подарили нам эту выдающуюся живую музыку.» Ван Влит, несомненно, смотрел на это иначе, но пока он никак не прокомментировал деятельность группы. Также чувствуется, что хотя им очень удобно в своих тяжким трудом заработанных ролях в этом Волшебном Ансамбле без Капитана, тем не менее хоть какой-нибудь знак признания значил бы для них очень много. Но это маловероятно.

Ван Влит сейчас наслаждается тем фактом, что в избранном им поле деятельности ему совершенно нет необходимости общаться с людьми — и в этом отношении он может делать именно то, что ему хочется (и это ему вполне подходит). «Дайте мне отсутствие людей», — заявил он в *Some Yo Yo Stuff*. Он считает, что покупка участка земли у моря — это лучшее, что он когда-либо сделал. «Я в любом случае жил бы в каком-нибудь таком месте, но пинки со стороны людей заставили меня сделать это быстрее» — таков его вывод из этой ситуации.[402]

Его положение — по крайней мере, в географическом смысле — выглядит идиллией. В 1994 г. он описал его Бену Томпсону как «раскрашенную птичью клетку над зазубренным океаном с милыми стволами красного дерева и мириадом падающих дождевых капель». Он признал, что дом небольшой, но «черепахе для жизни нужен всего лишь панцирь».[403] Он также утверждает, что это помогло ему сократить употребление соли, потому что теперь он может просто осмотически её впитывать.

Ван Влит изо всех сил противостоит той точке зрения, что он якобы отрезан от мира. Тот факт, что теперь ему кажется, что он забрался в мир гораздо глубже, чем когда-либо раньше — это ясный пример важности, которую он придаёт естественному окружению, которое, по его мнению, гораздо выше городских пейзажей, кишащих людьми. Он сказал Томпсону, что он «отрезан как раз достаточно для того, чтобы чувствовать себя хорошо скроенным.»[404] В следующем году он так объяснил своё

уединение Джону Роджерсу: «Просто я не люблю выходить, когда могу рисовать. А когда я рисую, то не люблю, чтобы рядом кто-то находился. Вот и всё.»[405]

Каково бы ни было состояние его здоровья, творческий поток в его одержимом взаимоотношении с живописью не ослабевает. Похоже на то, что его философию можно свести к нескольким словам: «Я рисую, следовательно, я существую.» Он утверждает, что тут у него нет выбора. Акт рисования, выворачивания самого себя наизнанку — это борьба, в результате которой он с трудом завоёвывает новую территорию, и эту территорию ему не хочется делить ни с кем, кроме своей жены Джен. Максимизация времени, отдаваемого кистям, краскам и холстам, до сих пор приводит к бессонным ночам, хотя он признавался, что делает уступки возрасту — ест и больше спит: «Обычно перед тем, как идти спать, я успеваю увидеть, как солнце и луна сменяют друг друга на небе три или четыре раза. Я всё же дошёл до этой точки [когда сон стал необходимостью]. Но я борюсь с этим.»[406] >

«Я рисовал четыре дня подряд», — сказал он Джону Йо в 1991-м. «За последние пару дней я закончил две картины. Я победил. Я в самом деле сделал то, что мне нравится. И это необычно. Мне не нужно [сна]. Я питался испарениями — или умирал от них. Но пока этим занимаешься, это очень весело.»[407]

В 1993 г. бывший участник Волшебного Ансамбля и давний друг Ван Влита Брюс Фаулер так резюмировал его тогдашний стиль жизни. Из интервью Элейн Шеперд: «Мне кажется, что в этот момент в жизни Дона ему больше всего нравится просто жить в своём доме, из которого открывается приятный вид на природу, иметь возможность просто заниматься творчеством, не быть обязанным много общаться с публикой и иметь частную жизнь. Я уверен, что ему больше нравится быть художником. Многие люди спрашивают меня: «Будет ли Дон опять заниматься музыкой?» Я отвечаю: «Идите посмотрите его картины.» Он никуда не делся, он и сейчас творит.»[408] >

Его жизнь сделала полный круг от тех дней, когда он ребёнком запирался в своей комнате, чтобы создавать своё собственное пространство, своё чистое место. Конечно, такие мнения могут показаться фантастическими, однако сейчас он наконец имеет то «отсутствие людей», которого желает, и его художественная деятельность представляет собой законченный солипсизм. Теперь он может зайти в себя, в свой собственный творческий источник, так далеко, как пожелает. По крайней мере, будем надеяться, что дело обстоит именно так — ведь это весьма зловещий знак, что на его выставках уже много лет не появляется новых работ.

В середине 70-х Ван Влит описывал прибрежное расположение своего наёмного жилья в Тринидад-Бей, восхищаясь китами, плавающими в его «рыбном пруду». «Они поют, а я играю им на дудке», — говорил он Вивьен Голдман.[409] Почти через двадцать лет, в конце радиоинтервью 1993 г., он рассказал Ко Де Клоту о китах, которых он может видеть в заливе. Его голос звучал устало, но он был явно тронут, описывая группу из тридцати китов, которая как-то раз на Пасху приплыла туда, и заключил так: «Они там размножаются, эти киты. Если повезёт, я могу выглянуть из окна и увидеть их фонтаны. Они чудесны.»[410] Может быть, в перерыве между рисунками он достаёт из футляра свой сопрано-саксофон и выдувает через море поток нот, чтобы поздороваться, чтобы дать им знать, что он всё ещё здесь.

notes

Примечания

1

Вивьен Голдман, Sounds, 22 ноября 1975.

2

Кэролин Буше, Disc And Music Echo, 1 апреля 1972.

3

Вивьен Голдман, Sounds, 22 ноября 1975.

4

Пол Рамбали, New Musical Express, 1 ноября 1980.

5

Эллиот Уолд, Oui, 1 июля 1973.

6

Лестер Бэнгс, Voice, 1–7 октября 1980.

7

Эллиот Уолд, Oui, 1 июля 1973.

8

Мерит Бэйтс, Guardian, 15 апреля 1972.

9

Коннор Макнайт, Zig Zag, март 1972.

10

Лестер Бэнгс, Voice, 1–7 октября 1980.

11

Кэролин Буше, Disc And Music Echo, 1 апреля 1972.

12

Эллиотт Уолд, Oui, 1 июля 1973.

13

Циркуляр Warner Bros., 19 ноября 1972.

14

Кэролин Буше, Disc And Music Echo, 1 апреля 1972.

15

Патрик Карр, Crawdaddy, 19 марта 1972.

16

Билл Габбинс, Exit, 10 мая 1974.

17

Пост в интернет-дискуссии, 1998.

Frank Zappa In His Own Words. Omnibus Press. 1993.

19

Майкл Грей. Mother! The Frank Zappa Story. Plexus, 1993.

20

Джерри Хопкинс. Rolling Stone, 1968.

Frank Zappa In His Own Words. Omnibus Press. 1993.

22

Кристин МакКенна. New Musical Express, 18 сентября 1982.

23

Интервью телевидения BBC, 1993.

24

Интервью 1993 г., заметки к альбому The Lost Episodes (1996).

25

Там же.

26

Там же.

27

Эллиот Уолд, Oui, 1 июля 1973.

28

Дерек Тэйлор, Биография Великого Гнома, пресс-релиз, 1966.

29

Там же.

30

Эллиот Уолд, Oui, 1 июля 1973.

31

Интервью 1993 г. для документальной программы BBC 1997 г. *Артист, Ранее Известный Как Капитан Бифхарт.*

32

Пост в интернет-дискуссии, 1997 г.

33

Семинар для барабанщиков, Conway Hall, London, 26 мая 1996. Записано автором.

34

Los Angeles Times, 1966 (точная дата неизвестна).

35

Пост в интернет-дискуссии, 1997.

36

Документальный фильм *Артист, Прежде Известный Как Капитан Бифхарт,* первый эфир в августе 1997; интервью 1995 г.

BBC Radio 1, Guitar Greats, 1983.

Ptolemaic Terrascope, No. 26, 1998.

39

Документальный фильм *Артист, Прежде Известный Как Капитан Бифхарт,* первый эфир в августе 1997; интервью 1995 г.

Там же.

41

Zig Zag, февраль 1977.

42

Семинар для барабанщиков, Conway Hall, London, 26 мая 1996. Записано автором.

Goldmine, No. 412, 1996.

Майк Барнс, The Wire, No. 155, январь 1997.

45

Семинар для барабанщиков, Conway Hall, London, 26 мая 1996. Записано автором.

46

Эллиот Уолд, Oui, 1 июля 1973.

47

Zig Zag, февраль 1973.

Сьюзен Банн, Malibu Times, 6 июля 2000.

49

Документальный фильм *Артист, Прежде Известный Как Капитан Бифхарт,* первый эфир в августе 1997; интервью 1995 г.

Там же. Интервью 1993 г.

51

Там же. Интервью 1995 г.

52

Там же. Интервью 1995 г.

53

Zig Zag, февраль 1977.

Zig Zag, февраль 1973.

Goldmine, No. 411, 26 апреля 1996.

Aldridge, Fankhauser & Lotspiech — предшественники более поздней группы Фанкхаузера, Fapardokly.

Record Mirror, 1972.

Melody Maker, 1968 (точная дата неизвестна).

59

Focus, осень 1995.

Blimp Over Europe, No. 1, 1995.

International Times, начало февраля 1968.

Melody Maker, 3 февраля 1968.

63

Там же.

Melody Maker, 24 февраля 1968.

Record Collector, май 1990.

66

Семинар для барабанщиков, Conway Hall, London, 26 мая 1996. Записано автором.

67

Джон Эллис, интервью по телефону, январь 1994. Steal Softly Thru Snow, No. 4, сентябрь 1994.

DISCoveries, декабрь1988.

Билл Харклроуд, Lunar Notes, SAF, 1998.

70

Джон Эллис, интервью по телефону, январь 1994; Steal Softly Thru Snow, No. 4, сентябрь 1994.

71

Майкл Тирсон, радиоинтервью, январь 1972. Опубликовано в Terminal! No. 19, примерно 1984.

Bill Harkleroad, Lunar Notes.

73

Дэвид Райтманн, Rock, 15 марта 1971.

74

Роджер Эймс, источник неизвестен. Сентябрь 1974.

Bill Harkleroad, Lunar Notes.

Там же.

77

Интервью в Supplement, NOS Radio 4 (Голландия); первый эфир 16 августа 1993.

Алекс Дюк и Роб ДеНунцио, Hi-Fi Mundo, интернет-журнал, 1998.

79

Семинар для барабанщиков, Конвей-Холл, Лондон, 26 мая 1996. Записано автором и опубликовано в Resonance, Vol. 6, No. 1, 1997.

80

Там же.

81

Цитата из Стравинского; комментарии на CD Miniature Masterpieces — сборник 1991 г. (Sony Classical)

82

Семинар для барабанщиков, Конвей-Холл, Лондон, 26 мая 1996. Записано автором и опубликовано в Resonance, Vol. 6, No. 1, 1997.

83

Алекс Дюк и Роб ДеНунцио, Hi-Fi Mundo, интернет-журнал, 1998.

84

Семинар для барабанщиков, Конвей-Холл, Лондон, 26 мая 1996. Записано автором и опубликовано в Resonance, Vol. 6, No. 1, 1997

Guitar, сентябрь 1995.

Paul Griffiths. Modern Music. Thames & Hudson. 1978.

Guitar. Сентябрь 1995.

Там же.

89

Chitlins — традиционная еда бедных чернокожих. Подробнее о читлинах см. Frank Zappa. Thing-Fish. 1984. — ПК.

90

Джон Эллис, интервью по телефону, январь 1994; Steal Softly Thru Snow, No. 4, сентябрь 1994.

91

Интервью в Supplement, NOS Radio 4 (Голландия); первый эфир 16 августа 1993

92

Mojo, около 1994. Перепечатано в Steal Softly Thru Snow, No. 4, сентябрь 1994.

93

Документальный фильм *Артист, Прежде Известный Как Капитан Бифхарт,* первый эфир в августе 1997; интервью 1993 г.

94

Джон Эллис, интервью по телефону, январь 1994. Steal Softly Thru Snow, No. 4, сентябрь 1994.

Марк Минскер, Ptolemaic Terrascope, No. 26, 1998.

96

Джон Эллис, интервью по телефону, январь 1994. Steal Softly Thru Snow, No. 4, сентябрь 1994.

97

Семинар для барабанщиков, Конвей-Холл, Лондон, 26 мая 1996. Записано автором и опубликовано в Resonance, Vol. 6, No. 1, 1997.

98

Джон Эллис, интервью по телефону, январь 1994. Steal Softly Thru Snow, No. 4, сентябрь 1994.

99

Специальный выпуск журнала Guitar Player, автор статьи неизвестен. 1993.

100

Алекс Дюк и Роб ДеНунцио, Hi-Fi Mundo, интернет-журнал, 1998.

101

Найджел Ли, интервью для телевидения BBC, 1993.

102

Sounds, 1 апреля 1972.

103

Zig Zag, No. 8, 1969.

104

Мојо, август 1995.

105

Найджел Ли, интервью для телевидения BBC, 1993.

Copyright, No. 5, весна 1991.

107

New Musical Express, 1974 (точная дата неизвестна).

108

Из комментариев на обложке альбома Howling Wolf: The Genuine Article (Chess/MCA, 1997).

Giles Oakley. The Devil's Music. Ariel Books. 1976.

110

Эдвин Паунси. The Wire. Август 1998.

111

Грил Маркус. Invisible Republic. Picador. 1998.

112

Pamela des Barres. I'm With The Band — Confessions Of A Groupie. 1987.

113

Aloha, No. 1, 6 мая 1972, перевод с голландского Тео Тиман.

114

Интервью в Supplement, NOS Radio 4 (Голландия); первый эфир 16 августа 1993.

115

Джон Пиккарелла. New York Rocker. Декабрь 1980.

Garcia Lorca: Poeta En Nueva York. Grant And Cutler. 1978.

117

Роджер Эймс, источник неизвестен, сентябрь 1974.

118

Rolling Stone, 27 ноября 1980

119

В виниловом издании текстов никогда не было. В CD-издании они есть, но в специальном комментарии оговорено, что «в связи с состоянием исполнителей и общей атмосферой записи, некоторые части расслышать невозможно, и мы можем только догадываться, каков истинный смысл». Итак, напечатанные тексты в любом случае записаны на слух, а авторизованных текстов Бифхарта до сих пор никто не видел (фанаты это хорошо знают). — ПК.

120

Джон Пиккарелла. New York Rocker. Декабрь 1980.

Guitar Player. Zappa! Special. 1993.

122

Алекс Дюк и Роб ДеНунцио, Hi-Fi Mundo, интернет-журнал, 1998.

123

Коннор Макнайт. Zig Zag. Февраль 1973.

124

Билл Харклроуд. MOJO. Август 1995.

125

Дик Лоусон, Zig Zag, июль 1969.

126

Лестер Бэнгс. New Musical Express. 1 апреля 1978.

127

Дэйв ДиМартино. MOJO. Декабрь 1993.

128

Дик Лоусон. Zig Zag. Август 1969.

129

Рекламная пластинка. Reprise PRO 447.

130

Там же.

131

Barry Miles. New Musical Express. 3 января 1976.

Билл Харклроуд. Lunar Notes. SAF. 1998.

133

Семинар для барабанщиков, Конвей-Холл, Лондон, 26 мая 1996. Записано автором и опубликовано в Resonance, Vol. 6, No. 1, 1997.

Guitar Player. Zappa! Special. 1993.

135

Дик Лоусон. Frendz. 12 декабря 1969.

Blimp Over Europe. No. 1, 1995.

137

Майкл Грей. Mother! The Frank Zappa Story. Plexus. 1993.

138

Интервью в Supplement, NOS Radio 4 (Голландия); первый эфир 16 августа 1993.

139

Майкл Грей. Mother! The Frank Zappa Story. Plexus. 1993.

140

Дик Лоусон. Zig Zag. Июль 1969.

141

Oui. 1 июля 1973.

Disc And Music Echo. 1 апреля 1972.

143

New Musical Express, 1976 (точная дата неизвестна).

144

Рекламная пластинка. Reprise PRO 447.

145

Zig Zag, примерно декабрь 1969.

Goldmine, No. 411. 26 апреля 1996.

147

Там же.

148

Sounds. 1 апреля 1972.

Frendz. No. 26, 1972.

Rolling Stone. 14 мая 1970.

151

Zig Zag (дата неизвестна).

Frendz. No. 26, 1972.

153

Семинар для барабанщиков, Conway Hall, London, 26 мая 1996. Записано автором.

154

Zig Zag, февраль 1973.

155

Фред Фрит. New Musical Express. 1974 (точная дата неизвестна).

Melody Maker. 1971 (точная дата неизвестна).

157

Смитсоновский институт (в Вашингтоне, на Молле), комплекс разнообразных музеев, научных учреждений и художественных и научных коллекций. Основан в 1846 на средства, оставленные английским химиком и минералогом Джеймсом Смитсоном. Благодаря огромному количеству самых разнообразных экспонатов получил шутл. прозвище «чердак нации». — ПК.

Rolling Stone. Апрель 1971.

159

Транскрипция лос-анджелесской ТВ-программы Eyewitness. 1980.

160

New Musical Express. 1 апреля 1978.

161

Джастин Шеррилл. Сайт Homepagereplica. 1998.

Тут нужно учесть, что чешуя и гаммы обозначаются одним словом — scales. — ПК.

163

Zig Zag, февраль1973.

Лестер Бэнгс. Voice. 1–7 октября 1980.

165

Джон Орм. Melody Maker (точная дата неизвестна).

Melody Maker. 1971 (точная дата неизвестна).

167

Чарли Джиллетт. New Musical Express. 1971 (точная дата неизвестна).

Goldmine. 24 октября 1986.

169

Circus, май 1971.

Ларс Мовин. Copyright. Весна 1991.

171

Aloha, No. 1. 6 мая 1972.

172

Sounds. 22 ноября 1975.

173

Circus, апрель 1971.

Там же.

175

Циркуляр Warner Brothers. 13 марта 1971.

176

Документальный фильм телевидения BBC Артист, Прежде Известный Как Капитан Бифхарт, первый эфир в августе 1997.

177

Там же.

178

Семинар для барабанщиков, Conway Hall, London, 26 мая 1996. Записано автором.

Алекс Дюк и Роб ДеНунцио, Hi-Fi Mundo, интернет-журнал, 1998.

Disc And Music Echo. 1 апреля 1972.

181

Crawdaddy. 19 марта 1972.

Disc And Music Echo. 1 апреля 1972.

183

Coast FM & Fine Arts, апрель 1971 (автор статьи неизвестен).

184

Интервью по телефону, январь 1994. Steal Softly Thru Snow, No. 4. Сентябрь 1994.

185

Coast FM & Fine Arts Magazine. Апрель 1971.

Los Angeles Times. 30 мая 1971.

187

Ник Кент. Frendz. No. 26. 1972.

Creem. 1972 (точная дата неизвестна).

189

Rolling Stone. Апрель 1971.

190

Пол Рамбали. New Musical Express. 1 ноября 1980.

191

Стив Пикок. Sounds. 1 апреля 1972.

Creem, 1972 (точная дата неизвестна).

193

Crawdaddy, 19 марта 1972.

Там же.

195

Интервью по телефону, январь 1994. Steal Softly Thru Snow, No. 4. Сентябрь 1994.

New Musical Express Encyclopaedia Of Rock, 1997.

The Devil's Music. Ariel Books. 1976.

198

Интервью на радио, январь 1972. Terminal!. No. 19. Примерно 1984.

199

Melody Maker, 1972 (точная дата неизвестна).

New Musical Express, 1977 (точная дата неизвестна).

201

New Musical Express. 21 апреля 1973.

202

Aloha, No. 1. 6 мая 1972.

203

Zig Zag. No. 29. Февраль 1973.

Crawdaddy, 19 марта 1972.

205

Sounds. 1 апреля 1972.

206

Little Feat (небольшой подвиг), вообще-то — каламбур, намеренно неправильное написание little feet (маленькие ноги). — ПК.

207

Creem. 1972 (точная дата неизвестна).

208

Алекс Дюк и Роб ДеНунцио, Hi-Fi Mundo, интернет-журнал, 1998.

209

Фестиваль был организован юным Джереми Бидлом; тогда он занимался промоушном, но впоследствии стал всем известным первым юмористом в английских ТВ-программах 80-х Game For A Laugh и позже Watch Out, Beadle's About.

210

Superhebdo. 11 мая 1972.

211

Стив Пикок. Sounds. 1 апреля 1972.

New York Review Of Books. 11 августа 1994.

213

L'Oeuf. Осень 1972.

Liverpool Daily Post. 4 апреля 1972.

215

Кэролин Буше. Disc And Music Echo. 1 апреля 1972.

216

Пресс-релиз галереи Bluecoat. 1972.

217

Granada TV. 1972 (точная дата неизвестна).

Guardian. 15 апреля 1972.

219

Там же.

Creem. 1972 (точная дата неизвестна).

221

Sounds. 1 апреля 1972.

Seconds.

Rolling Stone. 1 апреля 1973.

Superhebdo. 11 мая 1972.

New Musical Express. 19 июля 1975.

226

Циркуляр Warner Brothers/Reprise. Ноябрь 1972.

227

MOJO. Август 1995.

228

Циркуляр Warner Brothers/Reprise, ноябрь 1972.

229

Джон Эллис. Goldmine. 24 октября 1986.

Unknown Pleasures: Great Lost Albums Rediscovered. Melody Maker. 4 марта 1995.

New Musical Express. 1973 (точная дата неизвестна).

232

Рой Холлингуорт.

Melody Maker. 1973 (точная дата неизвестна).

New Musical Express. 1975 (точная дата неизвестна).

235

Creem. Январь 1973.

Rolling Stone. 31 декабря 1972.

Rolling Stone. 4 января 1973.

238

Циркуляр Warner Brothers/Reprise. Ноябрь 1972.

239

Crawdaddy. 19 марта 1972.

240

Эллиот Уолд. Oui. 1 июля 1973.

241

Комментарии к переизданию Safe As Milk (Castle Communications).

Ben Watson. Frank Zappa: Negative Dialectics Of Poodle Play. Quartet. 1994.

243

The Wire. Ноябрь 1998.

244

Интервью в Supplement, NOS Radio 4 (Голландия); первый эфир 16 августа 1993.

245

Sounds. 10 декабря 1977.

246

Exit. 1 мая 1974.

247

Бен Эдмондс. Circus. Май 1971.

Джим Броди. Rolling Stone. 6 июня 1974.

249

Сленговые значения слова turkey (индюк) — провал, неудача, ничтожество, неудачник.

250

Melody Maker. 6 апреля 1974.

New Musical Express. 1974 (точная дата неизвестна).

New Musical Express. 1 апреля 1978.

253

Goldmine. 24 октября 1986.

254

Джон Френч. Письмо в MOJO, датированное 17 мая 1994.

New Musical Express. 1 июня 1974.

Там же.

257

Джим Броди. Rolling Stone. 6 июня 1974.

258

Стив Лейк. Melody Maker. 1974 (точная дата неизвестна).

259

Стив Лейк. Melody Maker. 1974 (точная дата неизвестна, но позже предыдущей).

260

Мартин Хейман. Sounds. 1974 (точная дата неизвестна).

261

New Musical Express. 1 апреля 1978.

New Musical Express. Апрель 1977.

263

New Musical Express. 1 июня 1974.

New Musical Express. 1 июня 1974.

265

Крис Нидс. Zig Zag. Январь 1978.

Melody Maker. 26 октября 1974.

267

Найджел Ли. Интервью телевидения BBC. 1993.

268

New Musical Express. 3 января 1976 (цитаты взяты из интервью предыдущего года).

269

Там же.

New Musical Express. 19 июля 1975.

Rolling Stone. 19 апреля 1975.

Там же.

New Musical Express. 26 апреля 1975.

Интервью 1993 г. для документальной программы BBC 1997 г. *Артист, Ранее Известный Как Капитан Бифхарт*.

Society Pages. No. 7. Сентябрь 1991.

Sounds. 12 ноября 1975.

277

Там же.

Найджел Ли. Интервью для телевидения BBC. 1993.

Джастин Шеррилл. Сайт Homepagereplica. 1998.

New Musical Express. Ноябрь 1975 (точная дата неизвестна).

281

Melody Maker. 18 октября 1975.

282

Street Life. Ноябрь 1975 (точная дата неизвестна).

283

New Musical Express. Ноябрь 1975 (точная дата неизвестна).

DISCoveries. Декабрь 1988.

285

Zig Zag. Июнь 1975.

Rolling Stone. 19 апреля 1975

287

Mallard — дикая утка, из неё и Duck Harkleroad. — ПК.

Кейт Филлипс. New Musical Express. 19 июля 1975.

289

Крис Салевич. Там же.

Melody Maker. 18 октября 1975.

291

Крис Салевич. New Musical Express. 19 июля 1975.

292

Билл Шумоу, неизвестная публикация. Май 1976.

293

Wax. Октябрь 1978.

294

Wax. Октябрь 1978.

New Musical Express. 1976 (точная дата неизвестна).

New Musical Express. 1976 (точная дата неизвестна).

297

Там же.

Скорее, будущего. — ПК.

299

Zig Zag, январь 1978.

300

Там же.

301

Джон Орм. Melody Maker. Примерно 1977/78 (точная дата неизвестна).

New Musical Express. 8 апреля 1978.

303

New Musical Express. 8 апреля 1978.

304

Zig Zag, январь 1978.

Sounds. 6 августа 1977.

306

Джон Орм. Melody Maker. Примерно 1977/78 (точная дата неизвестна).

307

Wax. Октябрь 1978.

New York Rocker. Декабрь 1980.

309

Creem. Апрель 1979.

New Musical Express. 1 ноября 1980.

311

Creem. Апрель 1979.

Downbeat. 26 января 1979.

Gatling, Richard J. — Гатлинг, Ричард, изобретатель вращающейся ствольной батареи, делавшей 350 выстрелов в минуту (1862). — ПК.

314

New Musical Express. Примерно 1978/9 (точная дата неизвестна).

С. Линдстрём. Веб-сайт Electricity. 1999.

The Wire. Август 1998.

317

Your Flesh. Лето 1992.

318

MOJO. Сентябрь 1998.

Ptolemaic Terrascope. No. 26. 1998.

320

New Musical Express. 4 сентября 1982.

321

New York Rocker. Декабрь 1980.

New Musical Express. 4 сентября 1982.

323

Voice. 1–7 октября 1980.

Sounds. 1980 (точная дата неизвестна).

Rolling Stone. 27 ноября 1980.

Джон Парелес. Musician. 1980 (точная дата неизвестна).

327

Ричард К. Уоллс. Creem. Январь 1981.

Vanity Fair. Апрель 1983.

329

New Musical Express. 1 ноября 1980.

New Musical Express. 8 апреля 1978.

Voice. 1–7 октября 1980.

The Wire. Апрель 1998.

333

New York Rocker. Декабрь 1980.

Rolling Stone. 27 ноября 1980.

335

Там же.

Musician. Январь 1981.

Вебсайт Homepagereplica. 1995.

New Musical Express. 1 ноября 1980.

Rolling Stone. 27 ноября 1980.

340

Джим Фарбер, источник неизвестен.

Seconds. 1995 (точная дата неизвестна).

New Musical Express. 18 сентября 1982.

New Musical Express. 9 августа 1986.

New Musical Express. 1 сентября 1982.

345

New Musical Express. 1 сентября 1982.

National Steel Duolian — классическая марка стил-гитары.

Musician. Октябрь 1982.

Sounds. Октябрь 1982 (точная дата неизвестна).

Artforum. Февраль 1983.

350

New York Rocker. Декабрь 1980.

351

С комментариев на обложке альбома *The Dust Blows Forward And The Dust Blows Back* (Rhino Records, 1999)

352

Интервью на радиостанции WBAI. Состоялось в конце 1983 г., передано в 1984-м.

353

Heavy Metal. Август 1983.

Rolling Stone. 14 мая 1970.

355

Heavy Metal. Август 1983.

LA Weekly, 5-11 сентября 1985.

Los Angeles Times, 29 июля 1990.

Observer. 1986 (точная дата неизвестна).

359

Там же.

Time Out. 1986 (точная дата неизвестна).

New Musical Express. 9 августа 1986.

362

New Work. Сан-Францисский Музей Современного Искусства. 30 ноября 1988.

363

Телевизионный фильм BBC *Артист, ранее известный как Капитан Бифхарт.* Первый эфир — август 1997. Интервью взято в 1995 г.

Кристин МакКенна, MOJO, декабрь 1983.

365

Дон Ван Влит. Встань, чтобы быть прерванным. Cantz. 1993.

366

Кристин МакКенна. Spin. Январь 1988.

367

Кристин МакКенна. New Musical Express. 9 августа 1986.

Interview. 1 октября 1991.

Associated Press. 22 июня 1995.

Musician. Январь 1981.

Copyright. Весна 1991.

Interview. 1 октября 1991.

Copyright. Весна 1991.

Associated Press. 22 июня 1995.

375

Дон Ван Влит: Последние картины. 11 ноября — 5 декабря 1998.

Лестер Бэнгс. Psychotic Reactions And Carburetor Dung. Minerva. 1990.

377

Интервью в программе Supplement, NOS, Радио 4 (Голландия). Первый эфир 16 августа 1993.

378

Бисер перед свиньями. Мороженое для вороны. О взаимосвязи между музыкой и живописью в творчестве Капитана Бифхарта. Встань, чтобы быть прерванным. Cantz. 1993.

Rockstar. Март 1991.

Рип Ренс. Chicago Tribune. 8 января 1989.

381

Бисер перед свиньями. Мороженое для вороны. О взаимосвязи между музыкой и живописью в творчестве Капитана Бифхарта. Встань, чтобы быть прерванным. Cantz. 1993.

382

Интервью в программе Supplement, NOS, Радио 4 (Голландия). Первый эфир 16 августа 1993.

383

Interview. 1 октября 1991.

MOJO. Март 1994.

385

New Musical Express. 7 марта 1998.

Associated Press. 9 сентября 1991.

Greil Marcus. In The Fascist Bathroom. Viking. 1993.

Independent On Sunday. 24 августа 1994.

389

MOJO. Декабрь 1993

Rockstar. Март 1991.

391

Associated Press. 9 сентября 1991.

392

Interview. 1 октября 1991.

Associated Press. 22 июня 1995.

394

The Wire. Ноябрь 1994.

395

Associated Press. 22 июня 1995

New Musical Express. 9 августа 1986.

MOJO. Январь 1995.

398

Q. Январь 1995.

399

Cover. Март 1999.

"This Is Your Captain Speaking". MOJO 101. Апрель 2002.

Wire. Номер 230, апрель 2003. Статья автора.

Independent On Sunday. 21 августа 1994.

403

Там же.

404

Там же.

405

Там же.

Associated Press. 22 июня 1995.

Associated Press. 9 сентября 1991.

Interview. 1 октября 1991.

409

Документальный фильм BBC «Артист, ранее известный как Капитан Бифхарт». Первый эфир — август 1997. Интервью 1993 г.

410

Интервью на Supplement, NOS, Radio 4 (Голландия). Первый эфир 16 августа 1993.